الصورة الشعرية

عند

طاهر زمخشري

١٣٣٢هـ - ١٤٠٧ هـ

دراسة موضوعية فنية

إعداد

فاطمة بنت سعود قنيع المسعودي

المعيدة بقسم اللغة العربية

ح نادي مكة الثقافي الأدبي ، ١٤٠٤ هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

المسعودي ، فاطمة بنت مستور قنيع

الصورة الشعرية عند طاهر زمخشري . / فاطمة بنت مستور قنيع المسعودي . - مكة المكرمة ، ١٤٢٤ هـ

٦٠٠ ص ؛ ٢٥ × ١٧٫٥ سم

ردمك : ١ - ٣٥ - ٦١٧ - ٩٩٦٠

١ - الشعر العربي - نقد - السعودية ٢ - زمخشري ، طاهر عبد الرحمن ، ١٤٠٧ هـ . أ - العنوان

ديوي ٨١١,٩٥٣١٠٠٩ ١٤٣٨/١٤٢٤

رقم الإيداع : ١٤٣٨ / ١٤٢٤

ردمك : ١ - ٣٥ - ٦١٧ - ٩٩٦٠

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ ۖ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ ۚ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ ۗ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ النور (٣٥)



إهــداء إلى ..

الظلال الوارفة ... العطاء الفياض :

والديّ الكريمين

و

كل القلوب المحبِّة من حولي .



فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

الموضوع **الصفحة**

الموضوع **الصفحة**

الفصل السادس :





المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ، الرحمن الرحيم ، مالك يوم الدين . والصلاة والسلام على الهادي الأمين ، المبلغ عن ربّه ديناً حنيفاً يعمر القلوب :

﴿ قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ (١٦٢) لَا شَرِيكَ لَهُ وَبِذَٰلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ ﴾ [الأنعام ١٦٢ - ١٦٣] .

وعلماً منيراً يبصّر العقول :

﴿ وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا ﴾ [طه ١١٤] .

محمد بن عبد الله ﷺ . وبعد ...

فإنّ من جليلِ نعمِ الله عزَّ وجل أنْ هيأ للجزيرة العربية صفحةً عظيمةً أخرى تُجمعُ إلى صفحات قَبْلَها شهدها التاريخُ العربي ، فقيَّضَ للقلبِ النابضِ منها - والذي يشغله البلدُ المعطاءُ المملكةُ العربيةُ السعوديةُ - الملكَ عبدَ العزيز بن عبد الرحمن آل سعودِ يرحمه الله حاكماً جليلاً أخذ بالأيدي ، وارتقى بالعقول ، محدثاً نهضةً قوية شَملت شق الجوانب والمجالات : فقهاً وسياسةً واقتصاداً وفكراً وأدباً ، واندفع أبناءُ البلدِ - على إثرها - يمدّون أبصارَهم إلى مناهلَ العلمِ وروافدَ الثقافة أينما كانت ، ويسعون جاهدين في سبيلِ الارتقاء بفكرِ هذا الوطنِ إلى مصافِّ البلاد المتقدّمة .

وكان طاهرُ عبدِ الرحمن زمخشري أحدَ أعلامِ هذه الفئة الطموحِ من أبناءِ المملكة ، حيث مضى في الاستقاء لفكره ومن ثَمَّ لشاعريته من تلك الروافدَ ، مضيفاً ما تزوّد به من فنونِ العلمِ إلى قاعدةٍ صلبةٍ صَنَعَتْها له معاهدُ الفلاحِ ذاتُ الشأنِ والريادةِ في التعليم والتثقيف في المملكة .

ولأن الحجاز فتح أبوابه منذ أوائل نهضته الحديثة لشتى المؤثرات الأدبية الخارجية كالأدب المهجري ، والأدب المصري ممثلاً في جماعتي الديوان وأبولو ، وغير ذلك من المؤثرات ، فقد كان ذلك أدعى لسرعة الاتصال وقرب التناول ، وجاء من أثر ذلك سريانٌ قويّ لتأثير تلك الروافد في جميع عناصر أدبه ، وعلى رأسها عنصر الصورة الشعرية الذي يُعدّ واجهةً حسّاسةً عاكسة لمختلف التغيرات والتيارات ، وفي الوقت ذاته ركناً مهماً من أركان العمل الأدبي تتداعى جميع عناصر القصيدة للتأثر بما يؤثر فيه من العوامل ، إذ هو في أوجز ما يمكن أن يُقال عنه : يشكّل مع الموسيقى - بمعناها الاصطلاحي - « حدود الشعر الحقيقية التي نقف عندها لنقول : ذلك هو الشعر »[1] .

---

(١) قراءة نقدية في الشعر العربي المعاصر - د. إخلاص فخري عمارة - ص ١٦٦ .

ومن منطلقي المكانة التي يحتلّها طاهر زمخشري بين الشعراء بعاملي غزارةِ الإنتاج وتميزه ، والأهميةِ التي تمتلكها الصورة بكونها عنصراً أساسياً في بناء القصيدة وإليها يُناط التمايز بين الشعراء ، والتفاتِ الزمخشري إلى هذه الأهمية إلى حد الشغف ، بحيث لم تخلُ قصيدةٌ من قصائده من لونٍ تصويري لافت . من أجل ذلك كله ، جاءت هذه الدراسة لتسلّط الضوء على جملةٍ من دوافع هذه الالتفاتة وخصائصها عند شاعرنا ، مضيفةً لما سبقها من الدراسات التي تناولت شعره عامةً ووقفت عند مرحلةٍ زمنيةٍ معينة أو اكتفت بعدد من دواوينه الشعرية .

ثم هي تؤدي ذلك في تفانٍ صادق لتحقيق هدفٍ أجلّ وغايةٍ أسمى هي خدمةُ الأدب الرفيع في المملكة العربيةِ السعودية ، والذي لم يحظَ من العناية بما هو أهلٌ له باعتباره أدباً حديث النشأة .

وهذه الإشارة إلى محاولة استكمال تلك الدراسات وتجاوزها ، لم تأتِ من قبيل المجازفة بالعبارات والأحكام ، إذ شاب تلك الدراسات بالفعل قصورٌ في تناول جانب الصورة ، فجاءت دراسة الدكتور عبد الرحمن الأنصاري في كتابه المنعوت " ظاهرة الهروب في أغاريد الصحراء " – وهي رسالة ماجستير أعدّها في جامعة القاهرة وطُبعت بجدة عام ١٩٦٠ م – معالجةً خالصةً لظاهرة الهروب عند شاعرنا، وعبر أحد دواوينه وهو " أغاريد الصحراء " ، بيّن فيها أولاً دواعي هروبه ، ثم انتقل للحديث عن هروبه إلى الطبيعة وانتهائه إلى اللجوء لله عز وجل .

أما الصورة الفنية فلم تحظَ في دراسته باهتمام ، وإذا ما عرض لها ألمح إليها سريعاً ثم انصرف عنها بمثل قوله : « صورة رائعة ، وعلى كلٍّ فليس من اختصاصنا معالجة الصورة الفنية لدى الشاعر » .

وما قيل عن دراسة الأنصاري يقال عن كتاب: (طاهر زمخشري: شعره وحياته)، الذي أعدّه الأستاذ : عبد الله عبد الخالق مصطفى ، فهو كتابٌ عُني فيه المؤلّف بالوقوف على معالم الحداثة والتجديد في شعر الشاعر من خلال جملة من الموازنات بين نماذجَ من شعره وشعر بعض شعراء المدارس الحديثة . أما الصورة فقد بدت خيالاً شاحباً في فصلٍ قصير أشار فيه الدارس إلى عنصر الخيال إشارةً سريعةً ينقصها التأنّي .

وفيما يمكن أن يعدّ أفضل الدراسات التي ظفرتُ بها حول الشاعر طاهر زمخشري، وأعني بذلك رسالة ماجستير بعنوان " شعر طاهر زمخشري " ، قدَّمتها الباحثة : مريم سعود أبو بشيت لكلية آداب القاهرة عام ١٩٨٨ م ، كانت الصورة جانباً ضمن جوانب متعددة توزّع جهد الدراسة عليها ، منها : اللغة ، والموسيقى ، وبناء القصيدة ، إضافةً إلى ما أسمته " طبيعة المضامين " وتعني بها موضوعات شعره . ومع أنّ دراستها

سارت على نحو جيد يخدم الصورة عند شاعرنا ، إلا أنّها نحّتْ كثيراً من الجوانب والخصائص التي ما تزال صورُ الزمخشري غنيةً بها ، لاسيّما وأنها – أي الدارسة – ركّزت جهودَها على تناول الصورة من منظور بلاغي فيه التشبيه والمجاز بشقيه وكذلك البديع .

وينطبق ذلك على سائر ما قُدّم عن شعر طاهر الزمخشري من كتب أو مقالات ، الأمر الذي دفعني بقوة إلى الاتجاه نحو إفرادِ الصورةِ عنده بهذه الدراسةِ ، وبذلِ الجهدِ للإتيان فيها – بتوفيق من الله – بما يتعمّقُ النظرَ في هذه الخاصية الفنية لديه من خلال جميع دواوينه ، وعلى قدر أكبرَ من التنوّع والشمول والسعة ، وفق منهجٍ تكاملي يراقب بحرص النظريات المعاصرة حول فن التصوير الشعري ، فيُعنى بدراسة ما حصل للصورة عند الزمخشري من تطوّر وخاصةً في الجوانب الفنية ، مستقياً كل ما توصّل إليه من أحكام ، من نصوص الشاعر بعد تأملها واستقرائها ، ثم يخرجها إخراجاً جريئاً يبرزها للعيان ، ويبلور أبعادها بوضوح .

وسيظهر ذلك – بإذن الله – على ضوء التخطيط التالي لسير البحث :

– يبدأ البحث أولاً بفصلٍ تمهيديّ وعنوانه :

طاهر زمخشري : السيرة والتراث

وفيه تأتي الدراسة على مجموعة من النقاط ، هي على الترتيب : نشأته ، وأعماله الوظيفية ، شخصيته ، ثقافته وموهبته ، أعماله الشعرية ، مكانته .

– يلي هذا الفصل فصلٌ ثانٍ بعنوان :

الصورة الشعرية . ويقع في مبحثين ، هما :

المبحث الأول : مفهوم الصورة في النقد الحديث .

المبحث الثاني : الصورة أداةٌ للتعبير الشعري .

ويشكّل مبحثا هذا الفصل مُدخلاً للولوج إلى ميدانِ صورِ الزمخشري ، فعلى القاعدة التي يؤسسانها والمفاهيم التي يحددانها بشأن الصورة ، تنطلق الدراسة بأكملها في التطبيق والمعايرة – ضمناً – على شعر الزمخشري .

وقد تُلْحَظُ كثرةُ النصوصِ وتتابعُ الاقتباساتِ في هذا الفصل من الدراسة على الأخص ، ويرجع ذلك إلى كونِ مصطلح الصورة من أكثر المصطلحات النقدية إثارةً للخلاف وتنوّعاً في المفهوم والتعريف ، وقد دفعتني الأمانة العلمية إلى الحرص على الاستشهادات وعزو الأقوال حتى وإن لم أوردْها نصاً .

– يأتي بعد ذلك أربعة فصول عنيت بدراسة الصورة عند الزمخشري تحديداً ، وهي :

الفصل الثالث : أنواع الصورة عند الزمخشري : ويتتبّع هذا الفصل الأشكال والأنماط والمضامين التي ظهرت صور الشاعر ممثّلةً لها ، كأن يتبين نوع الصورة في كونها مفردةً أو لوحة ، ومن حيث أنها تقليدية أو مبتكرة ، ويكشف عن التقابل والتضاد في بعضها ، وعن البعد التراثي في بعضها الثاني ، وعن سمة التكرار في بعضها الثالث ... وهكذا .

الفصل الرابع: ووُضع هذا للبحث في: **وسائل تشكيل الصورة عند الزمخشري**: وتحدّد مسارَه في شقين من الوسائل ، هما :

أولاً : وسائل تقليدية : وتشمل التشبيه والاستعارة والكناية .

ثانياً : وسائل حديثة : وتتناول :

- التشخيص والتجسيد والتجسيم .
- الرسم بالكلمات .
- الرمز وتراسل الحواس .

الفصل الخامس : عناصر الصورة عند الزمخشري ومصادرها. وفيه مبحثان:

المبحث الأول : عناصر الصورة : والحديث فيه عن عنصر اللون ، والحركة ، والصوت ، والرائحة .

المبحث الثاني : منابع الصورة ومصادرها من طبيعةٍ ، وإنسانٍ ، وتراث (شعبي وديني) ، وكذلك الخيال .

الفصل السادس : صور الزمخشري في ميزان النقد . وفيه مبحثان :

أما المبحث الأول ، فيدور حول : قيمة الصورة ودورها في شعر الزمخشري .

وأما الثاني فيُعنى بعيوب الصورة عند الشاعر .

ثم تختتم الدراسة مسيرتها بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها ، يليها ثبتٌ لأهم المصادر والمراجع ، ثم ملخص للرسالة باللغتين العربية والإنجليزية .

• • •



أولاً: نشأته[١] :

ولد طاهر عبد الرحمن محمد زمخشري بمكة المكرمة يوم الخميس – السابع والعشرين من شهر رجب عام ألف وثلاثمائة واثنين وثلاثين للهجرة ، الموافق لعام ألف وتسعمائة وأربعة عشر للميلاد ، ونشأ في بيئة فقيرة ، إذ كان والده عاملا بالمحكمة الشرعية بمكة، فكانت تلك النشأة بحلوها ومرّها هاجساً يلازمه على مدى أكثر من ستين عاماً ، وعنها يقول : « ولا أنسى طفولتي الشقية التي تحدّيت فيها الجوع ، وانتصرت بها على الفقر ، هذه الطفولة كانت المدرسة التي تعلّمت فيها الحب وأرضعتني الحنان وجعلتني أتطبّع بكثير من السمات الحسنة والتي منها التسامح ، والتسامح الذي لا حدود له، وإنّ من هذه السمات القدرة على احتمال الأذى »[٢] .

ولم تحلْ طفولة الشاعر البائسة دون التحاقه بمدرسة الفلاح الأهلية التي أدت دوراً رائدا في حقل التعليم بالمملكة منذ بداية العهد السعودي و« هيأت للبلاد خيرة الرجال المثقفين، وطلابها كانوا المادة الرئيسة التي اعتمدت عليها المملكة في نهضتها »[٣] .

واستطاع أن ينال شهادتها النهائية عام ألف وثلاثمائة وأربعين للهجرة الموافق لعام ألف وتسعمائة وثلاثين للميلاد ، وهي شهادة عالية آنذاك تتيح لحاملها التدريس في المسجد الحرام، وفق ما ذكره في قوله :

---

(١) طاهر زمخشري: حياته وشعره/ عبد الله عبد الخالق مصطفى (مدرس الأدب العربي) – مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي (دون تاريخ) ص ٦٣ وما بعدها . وانظر (شعراء من أرض عبقر) – محمد العيد الخطراوي ـ منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي ج١ ص ٢٤٦ وما بعدها ، الفائزون بالجائزة لعام ١٤٠٤ هـ – صادر عن الأمانة العامة لجائزة الدولة التقديرية في الأدب – الرياض – ١٤٠٤هـ – ص ٦٩ وما بعدها ، (أدباء سعوديون) : ترجمات شاملة لسبعة وعشرين أديباً – تأليف : د . مصطفى إبراهيم حسين – دار الرفاعي للنشر و الطباعة ـ ط١(١٤١٤هـ ـ ١٩٩٤م) ص ٢٢٥ وما بعدها ، وغير ذلك .

(٢) صحيفة البلاد العدد ٨٤٠٠ (رحلة إلى الموت) رقم (٤) – الحلقة السادسة – طاهر زمخشري (١ / ٣ / ١٤٠٧ هـ – ٣ / ١١ / ١٩٨٦ م) ص ٦ .

(٣) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية / بكري شيخ أمين ـ دار العلم للملايين ، بيروت – ط٤ – ١٩٨٥ م ص.١٥١ .

« ... في ذلك الوقت الذي يباح فيه لخرّيج الفلاح التدريس في المسجد الحرام لأن شهادة الفلاح في تلك الأيام تساوي خريج الأزهر الشريف ودار العلوم بمصر »[١] .

وبعد إنهاء دراسته ، دخل الزمخشري غمار الحياة الزوجية، إذ غادر إلى المدينة قاصدًا أمه التي انفصلت عن والده وهو بعد في السابعة أو الثامنة من عمره ، وهناك تزوج من ابنة خاله[٢] التي ساندته على تحمل أعباء الحياة وتقاسمت معه أفراحها وأتراحها ، يحدوها إيمانها العظيم بأن الزواج أعظم شركة يقيمها الإنسان ، الإيمان الذي جعلها أهلاً لامتنان رفيق دربها وتغنّيه بدورها في قوله مخاطبًا ابنته إبتسام :

« لم أكن وحدي آنذاك في مفترق الطريق أعاني ما أعاني .. بل كان معي شريكة حياتي ورفيقتي في الكفاح : والدتك يرحمها الله ، التي كانت أقدر مني على احتمال الكارثة متى ثار إعصارها ، ولم أكن أعتز بقدرتها هذه وحدها بل كانت فوق ذلك المشجع الذي يدفعني إلى السير كلما تعثرت بي الخطى وهصرني الألم وعصفت بي الشجون »[٣] .

وحين أحدقت بالشاعر الهموم وضيقت عليه الأيام خناقها فاضطرته إلى الاغتراب عن الوطن ، ترك هذه الزوجة تنوء بمسؤوليات أسرة كاملة ، فلم تفل الأعباء من عزمها أو تغير من وفائها ودعمها ، بل كانت تبعث إليه بكلماتٍ ملؤها التفاؤل والأمل قائلةً له : « ابتسم للحياة » . ولكن :

تاتي الرياح بما لا تشتهي السفن.

---

(١) هكذا وردت العبارة في صحيفة البلاد/ رحلة إلى الموت رقم (٤) / الحلقة السادسة – ص ٦ ، ويمكن تقدير المحذوف منها بـ « شهادة خرّيج الأزهر... » ولعل الشاعر يقصد المعاهد الثانوية الأزهرية ومدرسة دار العلوم قبل أن تفتح كلية تابعة للجامعة .

(٢) انظر (شعر طاهر زمخشري : ١٩١٤م – ١٩٨٧م) ـ رسالة ماجستير مخطوطة ، إعداد : مريم سعود أبو بشيت – عام ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م – ص ١٠ .

(٣) من تقديم ديوان (عودة الغريب) / مج النيل مطبوعات تهامة – ط١ ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م – جدة ، ص ٦٠٥ .

إذ تشاء إرادة الحكيم أن ينال الكفاح المضني من صحة هذه الزوجة الوفية وتذهب نضرتها في مرض عضال ألم بها، فتكون حالها هذه مفاجأة مريرة لشاعرنا حملتها المقادير في غمرة فرحته بديوانه الأول وعودته إلى الوطن، وهو ما بدا من قوله :

« لم أكد أعود إلى الوطن وفي يدي ديواني الأول...، حتى وجدتها تقاوم العلّة وتصارع الداء »[1] . وعندما سأل الطبيب عن علتها التي أتلفت صباها « أرسل آهةً طويلةً وأردف بقوله : إنها علة السلال »[2] ، ولم يمهلها المرض طويلاً ، إذ افترستها يد المنون لتتركه وحيدا مع أربعةٍ من الأولاد ، صبي – هو الدكتور فؤاد كبير الأطباء بمستشفى الولادة بجدة حالياً – وثلاث بنات لم تتخطّ صغراهن حولها الأول حين فارقت أمها الحياة . وفي خضم هذه الآلام مضى يبكيها:

هي في أكفانها نائمةٌ — وأنا الساهر وحدي للأنين

لو تقاسمنا الردى من يومها — كنت في قبري بين النائمين[3]

ويقول لابنته : « لا يكاد يقع بصري عليك وأنا في مفترق الطريق حتى أسمع صدى صوتها الناعم ... وهو يدغدغ إحساسي ومشاعري لعبارتها : ابتسم للحياة »[4] .

وعلى ما نلمسه في هذه العبارات من صدق العاطفة وحرارة الانفعال وتدفق الوجدان إلا أن بعض المراجع تذهب إلى أن الشاعر عَلِق فتاةً من بيئةٍ عالية ، وبادلها الحب قبل وفاة زوجته ، فكان هذا الأمر سبباً في انطلاقة الشاعر وإثارة وجدانه ، وأن مما زاد انفعالاته تأججاً واضطراماً بعد موت زوجته، موت محبوبته في العام نفسه[5] . ولعل من دوافع تصوّر مثل هذه العلاقة في حياة الشاعر ما يشير إلى وجودها في بعض

(١) المصدر نفسه – ص ٦٠٥ .

(٢) من تقديم قصيدة " صبراً " – مج النيل – ص ٢٧٧ ، والسّل أو السّلال : مرض صدري ينتشر عادة في الأوساط الفقيرة حيث لا تتوافر ظروف صحية للمعيشة ويعاني السكان من سوء التغذية.

(٣) من قصيدة " بعد عام " – مج النيل – ص ٢٨٥ .

(٤) من تقديم ديوان (عودة الغريب) – مج النيل – ص ٦٠٥ .

(٥) انظر كتاب (طاهر زمخشري: حياته وشعره)– ص ٦٤ ، و(ظاهرة الهروب في أغاريد الصحراء)– للشاعر طاهر زمخشري – عبد الرحمن الطيب الأنصاري – منشورات دار المنهل ص ١٦ ، ١٧ .

أشعاره : ففي قصيدة (الجمال المحجّب) يصرّح بحبه في اعتراف يهديه إلى أحد أصدقائه، حيث يقول : « في ضاحية من ضواحي الطائف... جلست بجانب الصديق الأستاذ الشاعر / عبد الله الغاطي أبثّه خواطري وأشجاني فإذا به أذن صاغية وقلب خفاق فإليه أهدي هذه القصيدة :

تعلّقتها لم أدرِ ما لذة الرضا ... وأغربُ ما يسبي الجمال المحجّبُ

أراها خيالاً يسكبُ النور والهوى ... كالحان معزافٍ ينن ويطربُ[1]

ونجده في موضعٍ آخر يشير إلى موتها الذي أذاب فؤاده فيقول : « إليها .. إلى التي ملأت حياتي شعراً وحُباً ثم خطفها الموت » ومن شعره في ذلك :

هي كانت لي الأماني عِذاباً ... ولِعَيني قرةً وضياءَ

هي كانت صفوَ الحياةِ لنفسٍ ... لم تعدْ ترتجي الرضا واللقاءَ

هي كانت لي الخيال الموشّى ... زاده طهرها العفيف صفاءَ

هي كانت لي النعيمَ المرجّى ... فأضاع المنونُ مني الرجاءَ[2]

ويذهب الدكتور عبد الرحمن الأنصاري إلى إثبات هذا الحب بأمرين ، أحدهما ما ذكرته سابقاً ، وهو ما عبّر عنه بقوله : « أبيات امتلأ بها ديوان الشاعر- أي أغاريد الصحراء موضع دراسته ـ منها قوله من قصيدة " شعل " :

يناغي طيف فاتنةٍ ... شفيف ضيانها الحللُ »[3]

والآخر مجالسته للشاعر ومصارحة هذا الأخير له بذلك الحب ، وحول هذا يقول: « أما الحقيقة التي كشفها لي الشاعر والتي كنت أجهلها تماماً فهي أنه كان ضحية حب حقيقي كان يجتمع فيه مع حبيبته على طهر وصفاء ، وفقد في يوم ما هذا الحبيب ، أفقده إياه الموت ... فانصدع قلبه فبكى واستبكى كما يقولون"[4].

• • •

(١) من قصيدة (الجمال المحجّب) – مج النيل – ص ٣٢٩ .

(٢) من قصيدة " إليها " – مج النيل – ص ٢٩١ .

(٣) (ظاهرة الهروب في أغاريد الصحراء) – ص ١٦ ، والبيت في مج النيل – ص ٤١٣

(٤) المرجع نفسه – ص ١٧ .

وقد تضافرت مشاعر الألم وفيض أحاسيس القلق عند الزمخشري ، مع ما عاناه من داء الفشل الكلوي الذي ألم به وأقعده على السرير الأبيض مدداً طويلة ، فحملاه على جناح السفر إلى عدد من البلدان العربية أولها مصر ثم لبنان ثم تونس فالأردن ، وبعد ذلك خصّ المغرب بزيارة واحدة ثم عاد إلى مصر ومنها إلى تونس[1].

وفي مصر التي قصدها للعلاج أصدر ديوانه الأول :"أحلام الربيع "، وهو" أول ديوان شعر حجازي يطبع في عصرنا الحاضر"[2] ، وكان صاحبُه الشاعر الأول الذي تجاوز نتاجه الحدود إلى العالم الخارجي ، وقد لقي الديوان احتفاءً من زعماء الأدب في مصر التي عشقها الزمخشري ، وتغنّى بعشقها كلّما لاح ذكرها في مناسبةٍ أو موقف ، مؤكدا مكانتها في نفسه بمثل قوله : « مصر الحبيبة التي قيل لي عنها قبل أكثر من خمسة عشر عاماً مضت ... إنني قطرةٌ تذوب في كأسها ... والحقيقة أنها كأس تمدّني بالرواء والخصب وفي روابيها الخضر عشت أياماً حفيلة بالذكريات السعيدة ، ولن أنسى أنها أكرمتني وزادت على ذلك فكرّمتني[3] تكريماً سيبقى أثره الجميل في نفسي ما حييت »[4] .

• • •

وبعد مسيرة مضنية مرهقة مع الألم والمرض أجرى خلالها الشاعر سبع عمليات جراحية[5] وحفّته يد الوطن بعطفها وعونها، فسافر في رحلات علاجية إلى بريطانيا وأمريكا على نفقة خادم الحرمين الشريفين ، انتهى مطاف الحياة بشاعرنا يوم الجمعة الثاني من شهر شوال عام ألفٍ وأربعمائةٍ وسبعةٍ للهجرة (١٤٠٧هـ) ـ الموافق للتاسع

---

(١) راجع (طاهر زمخشري: حياته وشعره) – ص ٦٥ .

(٢) من مقدمة (أحلام الربيع) بقلم أحمد عبد الغفور عطّار ، مج النيل – ص ١٧ .

(٣) لم يشر الشاعر إلى نوع التكريم الذي حظي به في مصر .

(٤) من مقدمة ديوان (على الضفاف) ، مجموعة النيل – ص ٤٦٨ .

(٥) انظر نظرات في الأدب السعودي الحديث – راضي صدّوق – دار طويق للطباعة والنشر ط١ ١٤١٤ هـ – ص ١٥٢ .

والعشرين من شهر مايو عام ألفٍ وتسعمائةٍ وسبعةٍ وثمانين (١٩٨٧م)، ودفن بمقابر المعلاة في مسقط رأسه مكة، فجلَّ الخطبُ على العديد من شعراء الوطن حتى شغلوا به عما سواه اشتغالا نلمسه في قول أحدهم ـ وكان بصدد الاحتفال بتكريم زميل له : « ... وأجّلْنا ما قلنا في تلك المناسبة إلى ما بعد رمضان ، فإذا بنا نُداهم بموت الصديق الوفي الصدوق الشاعر الأستاذ طاهر زمخشري رحمه الله ، فما ارتضى[1] لطبعٍ أن نتسوّر حائطه ونتعدّى ما أصابنا من كَلَمٍ وقَضَض فوجب الكلام في رثائه »[2]. وكان ممن رثاه اعترافا له بالفضل في الأدب واعتزازاً بحبه لهذا البلد ، الشاعر عبدالرحمن عشماوي في قصيدته " دفتر العدم " ، إذ يقول :

أما ترى طاهر الخضراء كيف مضى ... كأنه ما مشى يوما على قدمِ

يا كومة الفحمِ نور الحبّ مؤتلقٌ ... قد يخرج النورُ من بوابة الفحمِ

ما قيمة الناس إلا في مشاعرهم ... وفي ترفّعهم عن موطن التهمِ[3]

• • •

ثانيا : أعماله الوظيفية :

بالرغم من الحزن والأسى الذي صبغ حياة الزمخشري فإنه ظل نبراساً للعزيمة القوية والإرادة الصلدة ، فكان في زخم الأحداث الجسام التي تناوشته شعلةً متقدة من الحماس والطموح إلى الارتقاء ، والتطلّع إلى الحياة الأفضل ، وكان كما يقول : " كفراشة النّور "[4] التي لا تهدأ ، مما هيأه للريادة في كثير من المجالات التي خاضها .

---

(١) يبدو التعبير مضطربا ولعل سبب اضطرابه خطأ مطبعي .

(٢) من كلمة لأبي تراب الظاهري في تكريم الشاعر (محمود عارف) / (المحاضرات) – النادي الأدبي الثقافي بجدة – المجلد السادس (١٤٠٩/١/١هـ) – ص ٥٩٨ ، وقد سعيت للحصول على المرثية من قائلها الذي أكّد لي أنها مخطوطة عنده لم تنشر في ديوان أو غيره ، لكني لم أتمكن من بغيتي .

(٣) مجلة المنهل ع ٢٦٤ – السنة – ٥٤ المجلد ٤٩ – ذو الحجة ١٤٠٨هـ – يوليو و أغسطس ١٩٨٨م – مقال بعنوان (الزمخشري فقيد الشعر و الكلمة) فتحي الدويك – ص ١٨٢ . هذا والمرثية لا تعدو الأبيات المذكورة ، كما أنها لم تحظ بالتسجيل والتدوين في أي من دواوين الشاعر المطبوعة أو المخطوطة طبقاً لما عرفت من شقيق الشاعر .

(٤) صحيفة البلاد – رحلة إلى الموت – رقم (٤) – ص ٦ .

فبعد تخرجه في مدرسة الفلاح عام ألفٍ وثلاثمائةٍ وتسعة وأربعين للهجرة (١٣٤٩هـ) ، تطلّع شاعرنا لأن يكون أحد مبعوثي المدرسة إلى الخارج كي يكمل دراسته ـ لا سيما وهو الطالب النابه المتفوق ـ غير أن ذلك لم يكن له في ظلّ ظروف قاهرة هصرت أمله ودفعت به إلى ميدان العمل لمواجهة قسوَة المعيشة[١] ، فتقلّب في وظائف عدة كان أوّلها تعيينه كاتباً مؤقتاً في إحصاء النفوس، ثم انتقل إلى المطبعة الأميرية بمكة وشغل وظيفة كاتب إدارة ، ومنها انتقل إلى المدينة المنورة حيث عمل أستاذاً بمدرسة دار الأيتام وكان أحد مؤسسيها .

ولأن للشاعر أحلامه في الحياة المريحة ولي بعض الترف ،فقد حاول زيادة دخله عن طريق مزاولة عملٍ بعد الظهر إلى جانب عمله الصباحي في المدرسة ، لكن مساعيه ذهبت أدراج الرياح[٢] .

ومن المدينة المنورة عاد إلى مكة المكرمة ، فعمل مجددا في المطبعة الأميرية ثم انتقل إلى أمانة العاصمة سكْرتيراً إداريا لمجلس إدارة الأمانة ، ومنها إلى الرياض سكرتيراً لأمانة الخرج، وعاد منها إلى أمانة العاصمة بمكة ثم إلى المطبعة الأميرية مرةً ثالثة ، فمصححاً بجريدة "أم القرى" حين انضمّت إلى هذه المطبعة ، وعمل بعد ذلك سكرتيراً بديوان الجمارك بوزارة المالية ، وانتهى به المطاف للعمل في (مديرية الإذاعة) – وهي الإذاعة السعودية كما كانت تسمى قديما ـ مواكباً نشأتها حين كانت حجرة واحدة في " قلعة جبل هندي " عام ألفٍ وثلاثمائة وتسعة وستين للهجرة ، وكانت آخر وظائفه الإذاعية " مراقب عام برامج " .

ويبين الزمخشري أهمية عمله بحقلين ، هما: التصحيح بالمطبعة الأميرية والعمل بالإذاعة . يقول : « إذا كان لي تاريخ أدبي ، فهو إبان عملي بالمطبعة الأميرية ومصححاً لجريدة " أم القرى " ، ثم عملي بالإذاعة التي قدمت فيها مختلف البرامج الثقافية »[٣] .

---

(١) (شعر طاهر زمخشري) – ص ٩ .

(٢) المرجع السابق – ص ١١ .

(٣) الفائزون بالجائزة / ص ٧٠ .

وقد كان عمل الزمخشري الإذاعي مفخرة حقاً ، ودليلاً حيًا على ماله من نشاطٍ وسعي دؤوب، حيث قدم برامج إذاعية هادفة كان منها: برنامج الأسرة ، روضة المساء، يوم جديد ، قصص قصيرة ، مع الأصيل[١] ، شعر وموسيقى ، جريدة المساء. وكلها عناوين تشي باهتمام الشاعر الأدبي من خلال عمله الإذاعي . أضف إلى ما سبق، إحرازه قصب السبق في الاهتمام بالطفولة[٢] حين تحدث عنها في حلقات برنامج يومي أسهم في تقديمه فريق من الأدباء والمفكرين من أمثال محمد حسن فقي ، حسن عبد الله قرشي ، أحمد زكي يماني[٣] ، عبد العزيز الرفاعي[٤] ، عزيز ضياء[٥] ، وغيرهم كثير ، في سلسلة حلقات " القافلة تسير " فتحدث عن: المكتبات ، وحدائق الأطفال التي يتعين تزويدها وتجهيزها بمختلف وسائل التسلية والهوايات ليجد كل طفلٍ هوايته التي يمارسها في جوٍّ يحس بأنه جوّه[٦] . كما قدم الزمخشري العديد من المواهب التي

---

(١) تشابه عنوان هذا البرنامج مع عنوان كتاب أصدره الشاعر ولم يبين فيه إن كان هو الحلقات التي أذيعت أو كتابات أخرى .

(٢) يذكر الزمخشري أن أوّل من قدّم برنامجاً للأطفال هو جميل حطاب الذي حمل لقب " بابا حطاب " ، غير أنّ الأخير لم يحظ بما لشاعرنا من مكانة في عالم الأطفال لأسباب أو لأخرى . انظر مجلة الفيصل ع (١٢١ – ١٢٣) – السنة ١١ – المجلد ٢٥ – رجب ١٤٠٧هـ – مارس ١٩٨٧م – مقال بعنوان (طاهر زمخشري : عصفور الشعر) إعداد المجلة – ص٥٣ .

(٣) ولد بمكة المكرمة عام ١٣٤٩ هـ ، وتلقى علومه الابتدائية ثم انتقل إلى مدرسة تحضير البعثات بمكة وابتعث بعدها إلى مصر ملتحقاً بكلية الحقوق ، وحصل من بعد على درجة الماجستير من أمريكا ، ثم تنقل في عدد من المناصب بالمملكة . من مؤلفاته " الشريعة الإسلامية ومشكلات العصر " . (انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً – أحمد سعيد بن سلم – من إصدارات نادي المدينة الأدبي – ط١ ١٤١٢ هـ – القسم الثالث – ص ٣١٠) .

(٤) وُلد في أملج عام ١٣٤١ هـ ، وتعلم في مكة حيث درس في المعهد العلمي السعودي ، عمل في بعض الوظائف الحكومية ، وشارك في بعض المؤتمرات الأدبية . وهو من كبار المؤلفين والشعراء وإن كان لا ينشر الكثير من شعره . (انظر السابق – القسم الأول – ص ٤٠٨) .

(٥) وُلد في المدينة المنورة عام ١٣٣٢ هـ ، وتلقى علومه في المدرسة الراقية الهاشمية ثم مدرسة الصحة ثم جامعة بيروت الأمريكية ، عمل بعض الوقت في مدرسة النجاح بالمدينة وفي بعض الوظائف الحكومية الأخرى ثم تفرّغ للأدب . (انظر السابق – القسم الثاني – ص ٢٠٣) .

(٦) المجلة العربية ع١٣٣ (صفر ١٤٠٩هـ – سبتمبر – ١٩٨٨م السنة ١٢) مقال بعنوان (شاعر الوجدان طاهر زمخشري شاعر الحب والطفولة) – وفيقة عوّاد سلامة – ص ٩٥ .

أصبحت فيما بعد من أرباب القلم والفكر والوظائف الكبرى من خلال برنامجه " بابا طاهر " الذي حمل إبانه هذا اللقب ولازمه حتى أصبح علماً له .

هذا ، إلى إشرافه وتوجيهه لكل أركان الإذاعة الأخرى ، كما أشرف – ولأول مرة – على نقل صلاة الجمعة من المسجد الحرام والمسجد النبوي الشريف ونقل مناسك الحج من المشاعر المقدسة عرفات ومنى والمزدلفة .

وأثناء عمله بالإذاعة ، اكتشف وتبنّى العديد من الأصوات الغنائية من أمثال: غازي علي، محمد عبده ، إبتسام لطفي، كما عُدَّ من الروّاد الأوائل في حقل تأليف " النص الغنائي " بل كان « مؤلف أغانٍ من الدرجة الأولى لما في شعره ذاك من سلاسة ورقة وارتباط بالمشاعر الحية والقلوب العامرة بالحب والوفاء »[١] ، وبلغ ما كتبه أكثر من مائةِ نص بين قصيدة ونشيد وأغنية في مضامين متنوعة[٢] ، وقد كان الشاعر يعتدّ بذلك كثيراً ويفاخر بكونه : « الفنان الأول بلا منازع ... بأنشودة (الملك فيصل ملك العراق) ، ثم أنشودة العرضة »[٣] .

وتجاوز نشاطه الإذاعي حدود الوطن ليمتد إلى إذاعات عربية أخرى بتقديم برامج مختلفة عن المملكة العربية السعودية ـ في إذاعات كلٍّ من مصر وتونس وليبيا والمغرب.

وكما ارتاد الزمخشري طريق الإذاعة ، فقد خاض ميدان الصحافة وأسهم بجهود متميزة ترفعه إلى مكان الريادة في هذا الحقل الإعلامي ، حيث عمل رئيساً لتحرير صحيفة (البلاد) السعودية إبان صدورها بمكة ويقول عن نفسه إنه : « أول كاتب رياضي في المملكة العربية السعودية بتوقيع : موظف متقاعد » ، إضافة إلى أنّه أول معلّق رياضي على مباريات كرة القدم ، وهي الرياضة الوحيدة بالمملكة العربية السعودية في ذلك الحين .

---

(١) شعراء من أرض عبقر – ص ٢٤ .

(٢) انظر الفائزون بالجائزة – ص ٧١ .

(٣) صحيفة البلاد ع ٨٣٧٦ (٣صفر ١٤٠٧هـ – ٦ أكتوبر ١٩٨٦م) رحلة إلى الموت رقم (٤) – الحلقة الثانية – ص ٦ .

وقد أثرى طاهر زمخشري مختلف الصحف المحلية والعربية بنتاجه الأدبي الزاخر على مدى أكثر من خمسين عاماً ، ومن هذه الصحف: البلاد ، والندوة ، وعكاظ ، والمدينة ، والجزيرة ، والرياض ، ومجلة المنهل ، ومجلة اقرأ ، ومجلة الفيصل ، إلى جانب نشر نتاجه الأدبي في كلّ من مجلتي (الهلال) وَ (المصور) المصريتين ، وجريدة (الصباح) التونسية[١] .

ويمثل ما خصّ الطفل بعنايته إذاعياً ، فقد خصّه بها صحافياً في حقل (صحافة الطفل) ، فأصدر ـ بمساعدة صديقيه: عباس غزاوي وبكر يونس ـ أول مجلة سعودية عربية للطفل في مدينة جدة عام ألفٍ وثلاثمائة وتسعة وسبعين للهجرة الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وتسعة وخمسين للميلاد ، باسم (الروضة) ، وكانت تصدر في يوم الخميس من كل أسبوع على مدى أربع سنوات ، ولقيت نجاحاً ورواجاً كبيرين بسبب جودة مادتها وحسن إخراجها الفني وعنايتها بالصور الجذابة الملونة ، لكنها توقفت عن الصدور عام ألفٍ وثلاثمائة وثلاثة وثمانين للهجرة الموافق لعام ألفٍ وتسعمائة وثلاثة وستين للميلاد لمرض صاحبها وسفره للعلاج من جهة ، وإلغاء رخص صحف المملكة جميعاً ـ آنذاك ـ من جهة أخرى[٢] .

كما أتحف ـ يرحمه الله ـ الأطفال بما كتبه لهم من أغانٍ وأناشيد ترنّموا بها كثيراً.

ثالثاً : شخصيته :

لا شك أن للشعراء رهافة في الحسّ تفوق ما لسائر البشر ، وطاهر زمخشري جمع إلى شاعريته إنسانية نادرة تنبع من قلبٍ فياضٍ بالحب والعطف ، يرق لدمعة اليتيم ويضعف أمام آهة المحتاج ، مما جعله يرتقي قمة الشفافة و يتربع على عرشها في كلماته، كقوله :

« الموت نهاية للمتاعب ، وبداية للراحة الأبدية التي نرتقبها ، وإننا بالدموع التي تنزف من الجراح نبكي على مَن وافاه الأجل ، ونعيش معه بالذكريات التي تبقى في أعماق نفوسنا »[٣] .

---

(١) انظر الفائزون بالجائزة – ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٢) الحركة الأدبية في المملكة – ص ١٢١ .

(٣) " دموع " – مج لخضراء – مطبوعات تهامة – ط١ (١٤٠٢هـ – ١٩٨١م) جدة، ص ٢٦٥.

وقصائده ، من مثل قوله متغنياً بطفل :

تَفتَّح كورد الربيع الضحوكْ ... وغرّد بصوتكَ أحلى نديمْ
فكم في نشيدك من نشوةٍ ... لأرواحنا مثل بنت الكرومْ
ولم تتعثر بفيك الحروف ... فقد نُثرت من جمانٍ نظيمْ
تصوغ السلام لنا فرحةً ... وفي ظلها يا نديمي تدومْ[1]

أو مترنماً بحب الأم في عيدها(*) :

تهانٍ و حبات القلوب عقودُ ... بيومٍ بأحلى الأمنيات يعودُ
على من نفدّي بالحياة حياتها ... ونطمع منها بالرضا فتجودُ
على أمّنا من لا نزال بحبها ... نغني وخلْجات النفوسِ تعيدُ[2]

أو في غير ذلك من نفثاته الرقيقة التي أودعها دواوينه.

ولا شك أنّ حياة الشاعر كانت مرآة تعكس ذلك النقاء وترتوي من مناهل الحب العظيم في قلبه الكبير ، فكانت ملأى بمظاهر البر التي شُهدت في صور متعددة كان منها :

- رعايته لأكثر من خمسين يتيما.
- تبرّعه براتب كامل لطالبٍ كان يرعاه في بريطانيا.
- تبرّعه ذات مرّة براتب التقاعد لإحدى العائلات المحتاجة[3] .

وقد كان الزمخشري شخصية محبوبة ، فهوَ مرحٌ طروب له روحه الخفيفة، كما أن له جاذبيته الآسرة التي أقرّ له بها معاصروه ومنهم أحد الأعلام: الشاعر حسين سرحان، الذي ألح على نسبتها لشاعرنا في حديث له عن مشاركة إذاعية أوكل إليه الزمخشري مهمة القيام بها ففعل بعد إحجامه عنها وإمعانه في رفضها ، وذلك بقوة تأثير شخصية شاعرنا وسحر حديثه ، وعن ذلك يحكي قائلاً:

---

(١) رباعية " طفل " – مج النيل – ص ٤٢٠ .

(*) هكذا وردت مناسبة المقطوعة في الديوان : " بمناسبة عيد الأم " .

(٢) من رباعية " إلى الأم " – مج النيل – ص ٦٠٠ .

(٣) المنهل – (الزمخشري فقيد الشعر والكلمة) – ص ١٨٥ .

« على أن الزمخشري ما كاد يكلمني بالتلفون ، ثم يزورني بنفسه – على جلالها – حتى علقت بوجهه فأطلت التحديق ، ثم وجدت في نفسي دبيباً وفي جسمي تخديراً لا أعرف مأتاه ، وسرعان – هكذا بلا مقدمات معقولة – ما امتطيت سيارة الإذاعة »[١].

وإلى جاذبيته ، جمع الزمخشري سمات الاجتماعي الودود القادر على الانسجام مع جميع الطبقات ، بدءاً من الطفل الذي خوّله حمل لقب " بابا طاهر " ، ومروراً بالشخصيات المتعددة التي تربطه بها علاقات القرابة أو الصداقة أو التعارف من رجالات الفكر والأدب والفن في الداخل والخارج ، كالأديبين السعوديين حمزة شحاته وَ محمد سرور الصبّان[٢] ، ومحمد حسين هيكل المفكر والكاتب الإسلامي و عميد الأدب العربي طه حسين و الفنان فريد الأطرش وغيرهم ، ثم وصولاً إلى أعلام السياسة من الحكّام والوزراء داخل البلاد وخارجها كجلالة الملك سعود بن عبدالعزيز آل سعود ، والسيد الرئيس التونسي الحبيب بورقيبة اللذين أتيح للشاعر فرصة الوقوف بين يديهما للتعبير عن نفسه في مناسبات مختلفة ، وليس أدلّ على ما حظي به من قبول في تلك الأوساط من قول " سمو الأمير نايف بن عبد العزيز " في صالة ضمّت مجموعة من وزراء تونس وبعض علية قومها : « لقد أخذتم علينا طاهر »[٣] ثم مبادرة الزمخشري إلى إجابة الأمير كما يتضح من قوله : « فقلت يا سيدي اعتبر نفسي هديتكم لهذا البلد الشقيق وإني وهذا الرجل الطيب وضعنا اللبنة الأساسية للتعاون الثقافي – هذا أيام كان وزيراً للثقافة – ... فأجابه صاحب المعالي السيد الشاذلي القليبي : نعم يا سيدي الوزير »[٤] .

---

(١) (من مقالات حسين سرحان) / حسين سرحان – النادي الأدبي بالرياض – ١٤٠٠هـ – ص١٥.

(٢) وُلد في القنفذة وانتقلت أسرته إلى مكة فتعلّم بها ، وفي جدة عمل في عدد من الوظائف الإدارية المتوسطة والعليا . وهو شاعر وأديب رائد من الرعيل الأول في الحجاز ، من أعماله التي نُشرت له : أدب الحجاز ، المعرض . (انظر : موسوعة الأدباء – القسم الثاني) .

(٣) صحيفة البلاد – رحلة إلى الموت رقم (٤) ، طاهر زمخشري – الحلقة السادسة – ص٦ .

(٤) المرجع نفسه .

وقد كان لحياة هذا الشاعر ألوان وملابساتٌ خاصة جعلته كئيباً مقبوضاً أحياناً ، على أنّه مع كل ما يعترض طريقه من عقبات وما يؤلم نفسه من أسى ، يحاول أن يتخطّى ذلك فيطرح جانبا ما يثقله وينتقل إلى جوٍّ يملؤه الفرح والظرف والفكاهة ، وهي فلسفةٌ تبنّاها في حياته وجاءت قصائده ترجماناً فصيحاً عنها "فلا سبيل للفنان في هذه الحياة إلا أن ينتصر على أحزانها وآلامها ومآسيها ، وأن يستشعر السعادة رغم ما يصدر عنه من تعبير تلقائي عن المآسي ، تبوح به نفس الفنّان"(١) . استمع إليه حين يقول :

لا أريد الحياة إلا نضالاً	لا ولا أرتضي الدنايا نصالا
لا ولن توهن الخطوب قناتي	فلكم أرهبت قناتي الرجالا(٢)

أو حين يقول :

جفَّ نبضي و لم تزلْ آلامي	تفتح الجرحَ في الحنايا الدوامي
وسفيني كان اصطباري فلمّا	عيل ألقت إلى العباب زمامي
والمجاديف حطّمتها المقادير	فمن منقذي سوى إقدامي ؟
وبه أعبرُ الحياة رضيّاً	وجليداً أُغِذُّ نحو مرامي(٣)

وتأمّل معالم القوة التي جعلته من الشعراء القلائل في عالمنا العربي الذين يستنبتون من محن الحياة منحاً وأوسمة يفخرون بها ، بماله من نفس مؤمنةٍ متفائلة وعزم ماض لا يُفلّ:

سأعيش كاللحن الطروب مغرداً	ولو ان ألحاني نثارُ دماني
وأبيت أدفعُ للخضمّ سفينتي	صبري شراعي و الثبات حُداني
فأعيش موفور الكرامة واضعاً	نفسي الأبية في الذرى الشمّاء(٤)

---

(١) دراسات في الأدب العربي على مرّ العصور مع بحث خاص بالأدب العربي السعودي ـ عمر الطيب الساسي ـ دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة ـ جدة ـ ص ١٣٩ .

(٢) من قصيدة " الصبر " – مج النيل ـ ص ٢٥٥.

(٣) من قصيدة " ذكريات الأمس " – مج الخضراء – ص ٥٢٩ .

(٤) من قصيدة " سأعيش " – مج النيل – ص ٢١٦ .

ثم هاهو يصرّح بهذه العقيدة ، قائلاً :

« ... لأن في تضاعيفي وحنايا أضلعي أملاً سوف لا تقوى الأيام مهما قست وجارت أن تمحو إشراقه وتحرمني بسمته الحزينة الكابية »[١] .

ولا شك أن مردّ هذه الفلسفة القائمة على التفاؤل الخارج عن مألوف الرومانسية – وهي جانب من مذهب الشاعر الأدبي - إلى الإيمان الذي يدفيء حناياه وينساب فيها لتبقى ريّا نديةً ، وقد اجتهد بعض نقادنا في ردّها إلى عامل أكثر خصوصية ، فارتكزت عند أحدهم على ما أطلق عليه " الإباء " في قوله :

"إباء هذا الشاعر الأديب ... يجعله في شموخ نفسي ، وفي قمة المأساة تجده يبتسم ويدغدغك بالنكتة ، ليسعى إلى أحبائه وأصدقائه ، يتفقدهم ويسأل عنهم ، هو محب ، وهو محبوب ، غير أن الحياة طحنت هذا الحب في نفوس الكثرة ويبقى يطفو على ملامح طاهر زمخشري "[٢] .

ولا يبتعد آخر عما ذكره سابقه في تبرير وضوح عنصر التفاؤل عند شاعرنا ، وإن ترك تبريره خلواً من المسميات ، فجعل فلسفة الزمخشري في حياته: " ردة فعل طبيعية لوقع الصدمات على الشاعر وتلاحق إصاباته بالرزايا في فقد الأب والزوجة والأم وإصابته بالأمراض النفسية والعضوية التي قوّت من جانب التفاؤل بحيث اكتسب هذا الجانب صفة المقاومة والتحدي وانبثق منهما"[٣] . وهو الأمر الذي أعد الزمخشري ليكون " شاعر الفتنة والمرح وشاعر الحياة والوثابة المنطلقة "[٤] .

---

(١) مقدمة ديوان همسات – مج النيل ـ ص ٩١ .

(٢) (في معترك الحياة) ـ آراء للأستاذ عبد الفتاح أبو مدين لمقال بعنوان "تكريم الأوائل" مشورات النادي الثقافي في جدة ـ ط١ ص ٢٤٠.

(٣) مظاهر في شعر طاهر زمخشري – عبد الله أحمد با قازي _ دار الفيصل الثقافية ـ الرياض ـ ط١ ١٤٠٨هـ ـ١٩٨٨م ـ ص ١٢٦ .

(٤) من تقديم حسن كامل الصيرفي لديوان أحلام الربيع – مج النيل – ص ١٤ .

رابعاً: ثقافته وموهبته الشعرية:

مثل الجيل الثاني[١] من شعراء هذه البلاد قاعدة عريضة وصلبة للشعر السعودي الحديث قوامها الأصالة والتميز بسمات خاصة إلى جانب الانفتاح على آداب العالم والتزود بالثقافات المختلفة كي يتسنى لها الإسهام في الارتقاء بالأدب العربي عبر توالي العصور.

وقد كان الزمخشري أحد أعلام هذا الجيل وفي الطليعة المجددة للشعر السعودي المعاصر ، فحمل قسطاً عظيماً من مسئوليتيّ الانتماء والارتقاء انطلاقاً من أصالةٍ وموهبةٍ وثقافةٍ تؤهله للقيام بهاتين المسئوليتين ، فهو "شاعر ينبع الشعر من نفسه ، وعلى كاهله وكواهل أمثاله نستطيع أن نبني مجداً شعرياً عليه سمتنا وطابعنا "[٢] .

ولم تكن موهبة الشاعر كفيلةً وحدها بالعطاء الصادق والأمثل الذي قدمه لو لم يرفدها " نبعٌ ثرٌ من الألفاظ المختارة والقوافي المحكمة والمعاني الجياد"[٣] ، وهو ما نتج عن ثقافةٍ واسعةٍ وتزود مستمر من غذاء الفكر والوجدان . ومتى علمنا أنه أحد الذين صاحبوا رحلة المجتمع من الخيمة إلى المدينة ، وازدهار اقتصاد الدولة إثر اكتشاف النفط وما نجم عن هذا الاكتشاف من نقلةٍ عظيمة في شتى مجالات الحياة وعلى رأسها التعليم الذي تطور من كتاتيب إلى مدارس وجامعات ، متى علمنا ذلك . أدركنا أن بدايات التزود عنده كانت مبكرة.

ففي ظل تلك الانتقالات ، مضى يعب في نهمٍ من المناهل ويستظهر الفنون والآداب ويستوعبها بدراسة وتدبر أمهات الكتب في شتى فروع الثقافة والمعرفة ، والاطلاع على دواوين فحول الشعراء العرب في مختلف العصور والتي كان أول اتصاله بها إبان فترة الدراسة حين شارك في تأسيس المسامرات الأدبية بمدرسة تحضير البعثات

---

(١) ظهر أغلب شعراء هذا الجيل خلال الربع الثاني من القرن الرابع عشر ، وظهر أغلب شعرهم بعد الحرب العالمية الثانية التي بدأت عام ١٣٥٨هـ . (انظر: الشعر الحديث في المملكة خلال نصف قرن / عبد الله الحامد – دار الكتاب السعودي ـ الرياض ـ ط ٢ ـ ص ٣٨٨ وما بعدها).

(٢) المرصاد ـ إبراهيم هاشم الفلالي ـ مطبوعات النادي الأدبي بالرياض ـ ط٣ ـ ١٤٠٠هـ ص ٧٦ .

(٣) من أعلام الشعر السعودي – بدوي طبانه – دار الرفاعي للنشر والطباعة – الرياض – ط١ ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م – ص ٢٤٨ .

– وهي إحدى المدارس الثانوية بالمملكة العربية السعودية آنذاك – وبدأت محاولاته الشعرية الأولى بالتشطير والتخميس لأشعار الفحول من الشعراء ، فكان ذلك بمثابة التدريب له ، والعدة في صقل قريحته[١] مما جعله ذا بصر نافذ بشتى صنوف الآداب ، وأكسبه ـ فيما بعد ـ قدرةً على المزج بين أساليب التعبير الموروثة ولغة العصر مزجاً متوازناً ينم عن احترامٍ لتراث النابهين من القدامى ، وقدرةٍ على تطويعه لثقافة العصر ، لذا « فلا عجب أن تجد الشاعر الزمخشري يكني عن محبوباته بسعدى والرباب وسعاد ، ويستخدم مفردات وتراكيب عمر وجميل وكثير عزة في الوصال والهجر والسلوان ، ومنها الشجا ، والواني ، والهيمان ، والمدلج ، والحزن ، وريّا ، وصبا نجد »[٢] .

ولا شك أن مثل هذا النشاط الفكري من ناشيء المدرسة ، دليل نباهةٍ وتفوق ، وقد حظي من ذلك بصيتٍ في محيطه الصغير ، فاسترعى انتباه عدد من شخصيات مجتمعه التي أسهمت في تشكيل عالمه ورسم أقطاب أفقه ، وكان من أولئك ، سيدة مثقفة تجاوره في الحي تدعى " الست سكر" وقع اختيارها على "طاهر" ليقرأ لها كتب السير والبطولات ، فأتاح له ذلك التحليق بخياله في عالم الأدب الشعبي بما فيه من الأساطير والأحلام. كما كان للشيخ" عرابي سجيني"[٣] فضلٌ في توجيه الزمخشري للقراءة خارج مناهج الدراسة ، وقد استصحبه مرارًا في مهام حل قضايا الميراث التي اشتغل بها إبان حياته ، مما فتح أمام " طاهر " مجالاً أوسع للعلم والمعرفة[٤] .

وحين شب عن مرحلة الطفولة محمّلاً بالكثير من الانطباعات والمشاعر ، واتصل بالعالم الأرحب بمدّه وجَزره من خلال عمله الوظيفي ، ظل الشاعر الواعد محط توجيه الكبير ووفاء النظير ، ففي المطبعة الأميرية – أو المطبعة الحكومية كما تسمى أيضاً –

---

(١) انظر الفائزون بالجائزة – ص ٧٧ .

(٢) المجلة العربية / ع ١٩٨ (رجب ١٤١٤هـ ـ ديسمبر ١٩٩٣م ـ يناير ١٩٩٤م) ـ السنة ١٨ مقال بعنوان: (غنائيات الحب والحياة في حقيبة الذكريات) / عبد اللطيف ارناؤوط ص ٨٨ .

(٣) أحد كبار علماء الدين وأبرز علماء الميراث في الشريعة الإسلامية في مكة آنذاك .
انظر : (مجلة المجلة ع ٢٣٣ ، ٢٩ مايو ١٩٨٥ / ١٠ رمضان ١٤٠٥ هـ ، ص ٨٥) .

(٤) انظر السابق – الصفحة نفسها .

التي كانت تطبع صحيفة (أم القرى) ـ حيث بدأ رحلته الصحفية ـ شمله الأستاذ محمد سعيد خوجه[١] برعايةٍ غامرة أقر بها الزمخشري في قوله:

« نعم الصداقة لا تموت ، فقد كان.. الأستاذ محمد سعيد خوجه يرحمه الله.. الرجل الأول الذي أقام خطوتي في هذا الميدان الذي كنت أمشي فيه طفلاً أحبو (!!) ، لا بمجرد التشجيع الأدبي بل بالدعم المادي فكان يضاعف راتبي من جيبه الخاص »[٢] .

ومن بعد الأب امتدت الصداقة الحميمة بالابن "عبدالمقصود خوجة " الذي امتن له شاعرنا بالرعاية أيضاً[٣] .

وممّن يدين له الزمخشري بالفضل في التوجيه والتشجيع ، علامة المدينة الراحل وصاحب مجلة "المنهل" الشيخ "عبدالقدوس الأنصاري"[٤] رحمه الله ، وهو أحد الأعلام المحبة للأدب ، الحريصة على نماء براعمه ، وعن فضله يقول : « وهنا أسجل أن الوحيد الذي أدين له بالتوجيه ، الذي ساعدني على المضي في خطواتي الأولى ، الأستاذ عبد القدوس الأنصاري"[٥] . وإن كنت أعجب من جعله " الوحيد" – حينها – رغم إقرار الشاعر نفسه بفضل آخرين غير الأنصاري في هذا الميدان وسواه. وعلى كلٍّ ، فإن ما كان لتلك الشخصيات من تأثير في فكر الزمخشري وأدبه ، لم يؤتِ أكُلُه بمعزلٍ عن المكان وماله من أجواء فكرية وثقافية ، فقد كان لعمله بالمطبعة دور عظيم بما

---

(١) أديب حجازي من الكتّاب ، من أهل مكة ، تعاون مع عبد الله بلخير على تأليف كتاب " وحي الصحراء – جـ١ " في سير أدباء الحجاز المعاصرين . تولى أعمال جريدة " أم القرى " بمكة . توفي بالطائف . (انظر : الأعلام : قاموس تراجم – خير الدين الزركلي – دار العلم للملايين – بيروت ، لبنان – ط١١ (أيار – مايو ١٩٩٥ م) – المجلد السادس – ص ١٤٤) .

(٢) جريدة البلاد ـ رحلة إلى الموت رقم (٤) – الحلقة الثانية – ص ٦ .

(٣) المرجع السابق .

(٤) وُلد في المدينة المنورة عام ١٣٢٤ هـ ، وتلقى تعليمه على يد الشيخ الطيب الأنصاري ، ثم التحق بمدرسة العلوم الشرعية هناك ، عمل في عدة وظائف في المدينة ومكة وغيرهما ، وكان أهم عمل قام به إصدار مجلة (المنهل) . وهو كاتب وأديب وشاعر ، له أسلوب مميز وعبارة رشيقة . من مؤلفاته الأدبية : ديوان الأنصاريات ، قصة التوأمان ، الملك عبد العزيز في مرآة الشعر . (انظر : موسوعة الأدباء – القسم الأول – ص ٣٢) .

(٥) الفائزون بالجائزة – ص ٧٨ .

أتاحته له من الاطلاع على ما كان يرد إليها - من صحف تضم النتاج الأدبي الزاخر لأدباء العرب آنذاك ، واستطاع من خلالها متابعة المعارك الأدبية التي يشترك فيها كبارهم ، كما كان للمطبعة نادٍ ثقافي غير رسمي أسهم في إثراء فكر الشاعر بجملة المشاركات الأدبية لبعض أدباء البلاد السعودية المعروفين من مثل حمزة شحاته وأحمد قنديل[١] وغيرهم ممن منحهم الزمخشري أذناً صاغية وقلباً واعياً لما يناقشونه ويتدارسونه بينهم من مختلف الموضوعات، الأمر الذي مكنه من وضع أولى محاولاته الأدبية نثراً في مقال صحفي نشر في (صوت الحجاز) جعل محوره الظلم والفقر ، ورغم ما لقيه المقال من صدى جيد لدى بعض الأدباء والزملاء ، إلا أن والده كافأه بصفعة لجراءته ، فقتل في قلبه نشوة النجاح الأول[٢] .

وفي الإذاعة ، كان لعمل طاهر تأثير كبير في تنمية حواسه الفنية والذهنية بما يحيط بهذا المنبر الإعلامي المهم من أسباب الفن والثقافة ، وهاهو يقول: " إذا كان لي تاريخ أدبي ، فهو إبان عملي بالمطبعة الأميرية مصححاً لجريدة " أم القرى " ثم عملي بالإذاعة التي قدّمت فيها مختلف البرامج الثقافية"[٣] .

وفي المدينة المنورة ، حيث عمل مدرساً بدار الأيتام ، استمر نشاط الزمخشري الأدبي ، إذ كان لأدباء المدينة مجموعات أدبية تجتمع ليلاً لمناقشة قضايا الفكر والأدب وتعكس بأمانة الثقافات المختلفة والاتجاهات المتعددة القادمة إلى البلاد عبر الكتب والصحف والمجلات الأدبية من مثل مجلة المقتطف والهلال والرسالة والثقافة ، فينقسمون إلى أحزاب وشيع فكرية يناصرون هذا الأديب أو ذاك ، ويغرقون في مناقشات أدبية خصبة ، شأنهم في ذلك شأن كثير من أبناء المملكة الذين تفتحوا على تيارات الفكر

---

(١) وُلِد في جدة ودرس بمدرسة الفلاح ، وبعد تخرجه عُين فيها مدرساً في القسم التحضيري . وهو شاعر ذو عبارة رشيقة ، وكاتب ميال إلى الظرف . مما نُشر له : نقر العصافير ، أصداء ، أغاريد ، اللوحات ، وهي جميعاً دواوين شعرية ، وله مؤلفات نثرية متعددة . (انظر المزيد عنه في موسوعة الأدباء – القسم الثالث – ص ١٠٩) .

(٢) انظر (شعر طاهر زمخشري) : مريم أبو بشيت – ص ٩.

(٣) الفائزون بالجائزة – ص ٧٠ .

والمعرفة وجعلوا من " شوقي وحافظ والجارم والبارودي وإسماعيل صبري والمازني والعقاد ...مدارس فكرية وأسلوبية لها تلامذتها الكثيرون "[١] .

الزمخشري والمؤثرات الأدبية المختلفة :

« القدرة على إنشاء الشعر موهبة مصقولة أو موروثة مكتسبة يصقلها الشاعر بكثرة ما يقرأ من شعر وما يحفظ من قصائد ، فتتكون لديه تشكيلة ضخمة وكبيرة من القوالب والأطر والمعاني والصور والألوان يشكلها الأديب بعد ذلك حسب مقامات القول مضيفاً إليها فيضاً من روحه وانصهاراً من عواطفه[٢] » ، والزمخشري ـ كما سلف ـ أحد من أخذوا أنفسهم بقراءة تراث النابهين ، والعبّ من مناهلهم الثرة ، لذا نجد في شعره بصمة غير خفية للشعر القديم .

ففي غزله ، تسري روح عمر بن أبي ربيعة: وصفاً للمرأة ومحاورة لها وحديثاً عن شئونها ، في ثوب من الإغراق في الحسية والتصريح بما لا يحسن التصريح به ، يقول الأستاذ حسن كامل الصيرفي : « وطاهر الزمخشري صورة أرادت الحياة أن تخرجها للناس ممثلة فيها روح الشاعر الحجازي الساحر عمر بن أبي ربيعة بعد ثلاثة عشر قرناً »[٣] .

ونلحظ في شعر طاهر إعجاباً بشخصية المتنبي ومعاناته الشعرية وخاصة في قصيدته الميمية التي يقول مطلعها:

واحر قلباه ممن قلبه شبم

والتي منها:

يا أعدل الناس إلا في معاملتي

فيك الخصام وأنت الخصم والحكم[٤]

---

(١) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية – ص ٣٨٣ .

(٢) الشعر الحديث في المملكة – ص ٣٦ .

(٣) من تقديم حسن كامل الصيرفي لديوان أحلام الربيع – مج النيل – ص ١٤ المجلد الثاني الجزء الرابع من ص ٨٠ إلى ص ٩٠.

(٤) شرح ديوان المتنبي ـ عبد الرحمن البرقوقي ـ دار الكتاب العربي بيروت ـ لبنان ـ ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م.

إذ نقرأ في عدد من قصائد الزمخشري عبارة يبدأ بها البيت هي " يا أعذب الحب" ملتزماً معها الوزن والروي نفسيهما ، بل يصرح بمعارضة الميمية في إحداها حيث يستهلها بالبيت السابق[١] .

ويكثر الحوار التمثيلي عنده ، وهو أثر جلي للبهاء زهير بأسلوبه السهل وأوزانه الخفيفة وإن كان الزمخشري " أكثر حواراً من البهاء زهير ، والبهاء أقدر على تنويع الحوار في البيت الواحد وأخف روحاً[٢] ".

هذا ، إلى ما نلمسه في شعره من صدى للأدب الأندلسي سواءً أكان ذلك معارضة لبعض شعرائه ، كما في قصيدته النونية التي عارض بها ابن زيدون في نونيته ، ومطلعها:

ما ضر لو حكمت عدلاً ليالينا　　　فاسعفتنا بصفوٍ من أمانينا[٣] .

أم استلهاماً لأنساق وأشكال موسيقية من الموشحات في بناء قصائده ، من مثل قوله :

لا تسل قلبي لماذا　　　يرسل الزفرة حائرْ؟
لا ولا طرفي لماذا　　　في الدجى الراعب ساهرْ؟

فالتي تُلهبُ حُبَي
تُشعلُ النارَ بقلبي
ثمَّ تجريها دموعاً في العيون[٤]

---

(١) هي قصيدة " على الضفاف " من ديوان " الشراع الرفاف " – مج الخضراء – ص ٢٥٠، ونرى تأثر الشاعر بالمتنبي كذلك في عدد آخر من القصائد كقصيدة " مركبة النصر "، " الوفاء الجريح " ، " الحب المتمكن " ، " ناران " ، " العتاب اللاذع " من رباعيات " صبا نجد " ـ مجموعة " أعذب الحب " من ص ٤٤ – ص ٤٨ الطبعة الثانية – الشركة التونسية للتوزيع – ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م .

(٢) الشعر الحديث في المملكة – ص٢٦١ .

(٣) من قصيدة " أماني " – مج النيل ، ص ٥٠١ .

(٤) من قصيدة " أنشودة الساهر " – مج النيل – ص ١٢٣.

وقد مثلت إفادة شاعرنا من كل ما سبق من عناصر التراث الأدبي مرحلةً أولى في تشكيل شاعريته ، ونقطة بدء لانطلاقه في التعبير عن ذاته وفكره ، ثم تجاوز أطرها إلى آفاق جديدة من الثقافة والمعرفة بدافع من الطموح الأدبي الذي سعى إلى تحقيقه ، وحمله على الاجتهاد في قصد شتى جنان الفكر الحديثة .. يتفيأ ظلالها ويلتهم أطايب جناها مما أبدعه أحمد شوقي وشعراء الشام والعراق ، إلى جانب مصدر عربي أكثر حداثة وأشد انطلاقاً وأوسع آفاقاً يتمثل في شعر " المهجريين " ثم ما تطور إليه الشعر المصري مُثلاً في جماعتي "الديوان" و " أبولو".

أحمد شوقي :

يُعد أحمد شوقي مدرسةً في الشعر العربي نسج على منوالها كثير من الشعراء العرب المحدثين ، وقد كان لها بصمات واضحة في نتاج كثير من شعراء المملكة ، أحدهم طاهر زمخشري. ففي قصيدة له من الشعر الحر بعنوان " مال واحتجب " ، يذكرنا الزمخشري بشوقي في قصيدته " مرقص " ، ويشير إلى ما يضمّنه شعره من تلك القصيدة بالتنصيص على ذلك ، وهو يسير على ضوئها في غير التزام بالبحر. يقول في مطلعها:

يا حاملاً في لهب الوجنة تفاحاً ونارْ

ثم يقول:

والويل لي من عذّلي .. ومن ضياع أملي
إن « مال عني .. واحتجب »
فعندها .. وبعدها .. يعربد " اللهب"[1]

أما شوقي فمطلع قصيدته:

مال واحتجب   وادّعى الغضبْ

(١) من قصيدة " مال واحتجب " ، ديوان حبيبتي على القمر ـ الشركة التونسية لفنون الرسم ـ ط٢ ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م – ص ١٣٤ .

ومنها يقول:

كلما مشى أخجل القُضُبْ

بين عينه والمها نسبْ

ماءُ خدّه شفّ عن لهبْ(١)

وحين نقرأ رباعية الزمخشري "جارة الوادي" والتي يقول فيها:

يا جارة الوادي بكيت وعادني فرطُ الحَنين إلى جَمال رُؤاكِ

وتطوف بي الذكرى فاصرخُ نادباً مما أكابد في الهوى وأَسَاكِ

ولقد طفقتُ العمرَ أشدو بالمنى فغدوتُ أندُبُ شِقوتي بهواكِ

لم أدرِ ما مُر الفراقِ وهولُه حتى رمتْ بي للنوى يُمناكِ(٢)

يتمثل لنا شوقي في قصيدة "زحْلة" حين يقول:

يا جارةَ الوادي طربتُ وعادني ما يشبه الأحلامَ من ذِكْراكِ

مثّلت في الذكرى هواكِ وفي الكرى والذكرياتُ صدى السنين الحاكي

ولقد مررتُ على الرياضِ بربوةٍ غنَّاءَ كنتُ حيالَها ألقاكِ

لم أدرِ ما طيبُ العناقِ على الهوى حتى ترفَّقَ ساعدي فطواكِ(٣)

ولا عجب أن نجد هذا الأثر لشوقي في شعر طاهر ، فقد كان شوقي مثلاً أعلى لشاعرنا حتى في فلسفة حياته ، وها هو يقول ردّا على سؤال وجّه له : « كما قال شوقي : "الحياة الحب ، والحب الحياة " وأخذي وعطائي في هذه الحياة للحياة »(٤) .

فكأني به يتمثل بفلسفة شوقي في الحياة كما يتأثر به في شعره .

---

(١) من قصيدة " مرقص " – الشوقيات – شعر أحمد شوقي – المجلد الأول – الجزء الثاني – دار الكتاب العربي – بيروت – ص ١٤ .

(٢) ديوان ألحان مغترب ـ الكتاب العربي السعودي ـ ط٢ ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م ، جدة ـ ص١٦٦.

(٣) الشوقيات – ص ١٧٩.

(٤) مجلة الفيصل ع (١٢١) ـ ص ٥٣.

شعراء الشام والعراق :

ونعني بشعراء الشام : شعراء سوريا ولبنان ، وأبرز من ترك أثره من هؤلاء في شاعرية الزمخشري ، الشاعر السوري عمر أبو ريشه ، الذي كان طاهرٌ أحد المعجبين به ، « وهو من معاصريه وأصدقاء بوحه ومعاناته التعبيرية »[1] وتأثره به ملحوظ في قصيدته " لا تخافي" ومنها قوله:

لا تخافي...أنا من قد عاش يهواك خيالاً شفّه الوجد..وأضناه فما ضاق احتمالاً[2].

فهي تعكس أصداء قصيدة لأبي ريشة بعنوان " في طائرة " يقول منها:

وثبت تستقرب النجم مجالا وتهادت تسحب الذيل اختيالا[3]

وللأدب اللبناني أثره البين في قصيدة "في ظلال الإسلام" للزمخشري ، ومطلعها:

المواثيق سطورٌ من حمانا[4]

« فهي متأثرة بقصيدة الأخطل الصغير[*]

سائل العلياء عنّا والزمانا »[5] .

ونجد الأمر كذلك مع قصيدة "الهوى والشباب" ومطلعها:

الهوى والشباب والأمل والمنشو دُ توحي فتبعثُ الشعر حيّا

فقد « ترسّمها كثيرون ، منهم الزمخشري في قصيدته :

(١) المجلة العربية ع (١٨٥) - (ربيع الأول ١٤١١هـ - اكتوبر ١٩٩٠م) - السنة ١٤ ، مقال بعنوان "وقفات مع طاهر زمخشري عاشق التكرار والإيقاع الصاخب"- عبدالله سالم الحميد - ص٨٦ .

(٢) من قصيدة " لا تخافي " – مج الخضراء – ص ٢٩٥ .

(٣) ديوان عمر أبي ريشة – دار العودة – بيروت – ١٩٨٨ م – المجلد الأول – ص ٨٩ .

(٤) ديوان من الخيام - الشركة التونسية لفنون الرسم - ط٢- ١٤٠٥هـ ج١ -١٩٨٥م - ص ١٧.

(*) هو لقب للشاعر اللبناني بشارة الخوري.

(٥) الشعر الحديث في المملكة - ص٥٢.

طاف بي الحب حول دار الثريا فترشّفت من شذاها الحميا »[1] .

أما التيار العراقي فلم يكن من القوة بمكان ، ومع ذلك فقد كان ذا بصمة في شعر الزمخشري ، وأوضح بصماته ما كان للشاعر أحمد الصافي النجفي . فشاعرنا الذي كان " جوّاباً بكثير من أقطار الأمة العربية ، قد أفاد من احتكاكه بكبار شعرائها وأدبائها ، وخاصة الشاعرين " أحمد الصافي النجفي " العراقي ، و"إبراهيم ناجي" المصري ، مما أعانه على شق طريقه صُعُدا إلى مراقي الشعر الرفيع المستوى "[2] ، ولعل هذه الإفادة بدأت حين التقى الزمخشري بالصافي وعرض عليه نتاجه الأدبي فأعجب به الشاعر العراقي وأبدى من ملاحظاته ما استرشد به طاهر وسار على ضوئه ، كما تقابل شاعرنا بالشاعر أحمد الصافي في الجانب الاجتماعي من شعره[3] .

ولا يخفي الزمخشري إشادته بالصافي ، مما ينبئ عن إعجاب كبير به لا يبقى بعده مِراء في أنه قد تأثر ـ عن قصد أو غير قصد ـ بمنهجه ، وتتبّع خَطوه. يقول:

"إنه الكوكب الساطع في عالم الأدب الشاعر الكبير الموهوب أحمد الصافي النجفي :

هو كالنسمة ينساب ندياً — شعره المسكوب لحناً عبقرياً

النجوم الزهر في أوزانه — مشرقاتٍ تملأ الأرواح ريّا

وهو"الصافي" كأطباق سناً — يملأ الدنيا نشيداً قدُسيا[4].

جماعة الديوان:

تعد هذه الجماعة من الجماعات المؤثرة في الشعر السعودي عامة ، وإن كان تأثيرها لا يخرج عن انطباع عام(*) تولّد عن شيوع مبادئها الداعية إلى الاحتفال بالمعنى

---

(١) الحركة الأدبية ـ ص ٤٠٢ .

(٢) المجلة العربية ع ١٣٣ ـ ص٩٦.

(٣) راجع كتاب طاهر زمخشري ـ حياته وشعره ـ ص٦٧.

(٤) من قصيدة (الصافي) ـ ألحان مغترب ـ ص١٧٦.

(*) خرج تأثر بعض شعراء المملكة بهذه المدرسة عن هذا التعميم ، من مثل محمد حسن عواد الذي تأثر إلى حد بعيد بشخصية العقاد أحد أصحاب الديوان.

والغض من شعر المناسبات والمناداة بالوحدة العضوية والاتجاه الوجداني لا العقلي ، ولعل هذا المبدأ الأخير هو أكثر ما ربحته الحياة الأدبية لشعراء المملكة ـ بمن فيهم الزمخشري ـ من وراء هذه المدرسة حين فتحت ـ ولأول مرة ـ باباً عريضاً للرومانسية أمام الشعراء العرب أجمع[١] ، ويشير الدكتور يوسف نوفل إلى ذلك في معرض حديثه عن الشاعر السعودي (عبدالله الفيصل) قائلاً:

« ولعل الشاعر قد آمن فنيا ـ مع غيره من الشعراء ـ بما دعا إليه العقاد ورفيقاه شكري والمازني من الشعر النابع من الوجدان ، حيث تكون معاني الشعر بناته من لحمه ودمه كما يعبر العقاد في مقدمة (لآلئ الأفكار) ، وبما عبّر عنه شكري في مقدمة ديوانه (زهور الربيع) من أن الشعر كلمات تخرج من النفس »[٢] .

ومن مرتكز كون دعاة هذه الجماعة روّاد الرومانسية العربية ، بل وكون المازني رومانسياً خالصاً[٣] ، ربط أحدهم بين الزمخشري والمازني قائلاً:

« لقد كان المازني يهيم بالجمال كثيراً وقصائده تعبّر عن ذلك أصدق تعبير » . ثم يقول بعد عرض أبيات للمازني: "وإذا كان الشاعر هنا قد فقد الأمل باليأس فإننا نجده في الأبيات التالية يستأنس بالطبيعة الجميلة ـ البحر والموج والرياح ـ ويستطرد قائلاً:

خلّ الرياح تناجيني وتعزف لي فللرياح كما للناس ألحانُ...

وعلى هذا النهج نرى شاعرنا " طاهر زمخشري " قد تأثر بالشاعر إبراهيم المازني تأثراً بالغاً ، لذا فإننا نراه يخاطب البحر فيقول:

ويك يا بحر من غريق رماه في عميق القرار منك الضياع"[٤]

وأعتقد أنّ هذه وجهة نظر خاصة بالدارس أتحفظ في الأخذ بها ، فحب الجمال والهيام به واللجوء إلى الطبيعة ومناجاتها ديدن الرومانسية أجمع ، ولا أحسبه من المنطق في شئ عدّ الزمخشري تلميذا لكل رومانسيي العرب في شتى الأقطار ، لا لشيء ، إلا

---

(١) راجع (الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته) ـ الطاهر أحمد مكي ـ ط٤ ـ دار المعارف ١٩٩٠م ـ ص١٢٨.

(٢) أدباء من السعودية ـ يوسف حسن نوفل ـ جامعة الرياض ـ دار العلوم للطباعة والنشر ـ ط١ (١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م) ـ ص ٩٦.

(٣) انظر السابق .

(٤) طاهر زمخشري ـ حياته وشعره ـ ص ١٣٣.

لأنه شاعر تغنى بالطبيعة أو خاطبها . ناهيك عن أن مدرسة الديوان مع ما أحدثه كتابها (الديوان) من ضجة في سماء النقد آنذاك ـ لم تحقق نجاحاً أدبياً ، نتيجةً للرواسب الباقية في نفسي المازني والعقاد من الأدب العربي القديم[١] ، وبعد الشقّة بين النظرية والتطبيق ؛ حيث ينادي الناقد بالكثير من الآراء الصائبة لكنه لا يتمكن من تحويلها إلى نماذج شعرية جيدة ، مما حوّل جمهرة قارئي الأدب إلى حركة تجديدية أخرى ذات أثر ، ربما تبلورت في الفترة نفسها التي نشر فيها العقاد وصاحبه كتابهما ، وهي حركة الأدب المهجري.

الأدب المهجري:

يمثل هذا الأدب اتجاهاً في الشعر ، وقد كان في فترة من الفترات أقوى المؤثرات التي أثرت في الشعر العربي الحديث عامة ، كما أثّرت في الشعر السعودي على نحو خاص باعترافٍ من أدباء المملكة أنفسهم ، "فأحمد العربي[٢] ألقى محاضرة عن (الأدب الحديث في الحجاز) في عام ١٩٢٦م وحين تحدث عن نزعة التجديد في هذا الأدب وجدناه يقول : « وقد كان أثر أدباء المهجر من السوريين أقوى وأظهر في أدبنا الحديث حتى عهد قريب »[٣] ، ويؤكد الأستاذ محمد سعيد عبدالمقصود هذا التأثر فيذهب إلى أنّ عددا قليلاً من الشعراء ظهر تأثرهم باللون المهجري في شعرهم ، وكان هذا التأثر رهن استعداد شخصي لتلقي هذا اللون الجديد من الشعر[٤] . وقد كان الزمخشري ممن يملكون هذا الاستعداد ، فالجماعة المهجرية ـ التي « أبرزت في آثار شعرائها سمات جديدة كالحنين واللهفة والهمس والتجديد في الصور والمعاني »[٥] نجم عنها أنّ "دفعوا في شرايين الشعر العربي بموسيقى جديدة أخّاذة ونوعوا القافية أو

---

(١) انظر الحركة الأدبية ـ ص٤٠٤.

(٢) وُلد في المدينة المنورة عام ١٣٢٣ هـ ، ودرس المرحلة الابتدائية بها ثم ارتحل إلى مصر فدرس في الأزهر ثم انتقل إلى دار العلوم فحصل على شهادتها العالية في اللغة العربية ، وهو شاعر قوي الأسلوب عميق المعاني وأديب قدير تشهد له كتاباته على مكانته السامية فيها . (انظر موسوعة الأدباء والكتاب – القسم الثاني – ص ٣٠٨) .

(٣) (الشعر الحديث في الحجاز) ـ عبد الرحيم أبو بكر ـ دار المريخ ـ الرياض ـ ط١ ١٣٩٣هـ ـ ١٩٧٣م ـ ص٢٧٠.

(٤) انظر المرجع نفسه ـ ص ٢٧١.

(٥) (الشعر الحديث في المملكة) ـ ص٤٥.

تحرروا منها طوّروا البحور أو تخلّوا عنها وأحيوا فن الموشحات وشغلوا بقضايا أوطانهم ... واتجهوا إلى الكون والإنسان في تأملاتهم وعكس إبداعهم الطبيعة حولهم"[١] - تلك الجماعة برز أثرها جلياً في شعر طاهر ، وكان أعمق شعرائها حساً في نفسه ، الشاعر إيليا أبو ماضي، لا سيما في قصيدته "الطلاسم"[٢] ، وليس ذاك لجمعه في أدبه خصائص لم يجمعها غيره من المزاوجة بين الاجتماعية والذاتية فحسب ، بل لأن شعره الصادر عن روح مفعمة بالقلق والشك[٣] والحيرة صادف نظائر لها عند الزمخشري يملؤها القلق والخوف في ظل ظروف الحرب العالمية الثانية ، وانتقالات المجتمع السريعة ، فضلاً عن قتامة الحياة الخاصة وصعوبتها. وقصيدة الزمخشري "إليك عني"[٤] التي تكررت فيها عبارة العنوان بما فيها من زخم النأي والبعد والوحشة ، بُعدٌ من أبعاد (الطلاسم) لأبي ماضي التي يكرر فيها عبارة (لست أدري).

ومن أصداء المهجر بشكل عام ما نجده في قصيدة (عودة) حيث يطالعنا بلون من التجديد في موسيقى القصيدة فيستخدم خمس تفعيلات من بحر الرمل ، كقوله:

عُدت يا مسرح أحلامي وأطياف أمانيَّ العِذابِ

معزفي رغم الشقاوات التي كانت رفيقي في اغترابي[٥]

جماعة أبولو :

نشأت هذه الجماعة عام ١٩٣٢ م على يد أحمد زكي أبو شادي ، وهي أكثر نضجاً وظهوراً وانتشاراً من المدرستين السابقتين لاسيما وأن شعراءها كانوا قادرين على الاطلاع على الأدب الأوروبي عن طريق الجامعة وطريق كتابات الجيل المجدد وما أذاعه طه حسين وهيكل والعقاد والمازني من آراء جديدة في الأدب والشعر[٦] . وقد آتت عملية استيعاب هذه الآداب ثمارها ، يدعمها ما كان أمام أبناء هذه الجماعة من نماذج أدبية تمثلت في الجيلين السابقين من أدباء مصر : الإحياء والديوان ، والنموذج

---

(١) (الشعر العربي المعاصر) - ص ١٣٥.

(٢) كان لهذه القصيدة صدىً واسعاً لدى شعراء العربية جميعاً.

(٣) جاء الشك في قصيدة أبي ماضي طاغياً خارجاً عن الاقتصاد مما جعله يتعدى في كثير من الأبيات على قدسية الحديث عن الذات الإلهية ، والأقدار ، والإيمان بالغيب ، وكثير من مسلمات التوحيد لله والعبودية له ، وهذا الأمر برئت منه قصائد الزمخشري المتأثرة بهذا الشاعر المهجري

(٤) مج النيل – ص ٣٨٣ .

(٥) مج النيل – ص٦١٢.

(٦) راجع " الأدب العربي العاصر في مصر " - د. شوقي ضيف - دار المعارف - ط٩ ، ص ٧٠

العربي الثالث من شعراء العرب المهاجرين (شعراء المهجر) ، لذا كانت أشد تأثيراً في الآداب العربية بعامة ، وفي الأدب السعودي بخاصة حيث زرعت لها أتباعاً ومتأثرين شكّلوا أغلبيةً من شعراء البلاد ومنهم الشاعر طاهر زمخشري .

ورغم كثرة روّاد هذه الجماعة وأعلامها ممن مثّلوا انفتاحاً لكل التيارات الأدبية من شوقي إلى مطران إلى أبي القاسم الشابي وإبراهيم ناجي ومحمد عبد المعطي الهمشري وحسن كامل الصيرفي وعلي محمود طه وآخرين غيرهم ، إلا أن أبعدهم تأثيراً وأجلّهم أثراً في عطاء الزمخشري ثلاثة هم : الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي ، والمصريان الدكتور إبراهيم ناجي ، وعلي محمود طه .

أما أبو القاسم الشابي فمن أكثر شعراء أبولو صدىً لدى شاعرنا " فكلاهما عاش يصارع الآلام ويحلم بالآمال ويعزّي نفسه بالتفاؤل رغم عصف الرياح "[1] ، لذا فإننا لا نعدم جوانب التقاءٍ بين الشاعرين مما يوحّد في شعرهما مناحي فنية (كالموسيقى والصورة) ونفسية (كقوة العزيمة والتمرد على القهر) . ويقرّب من اتجاههما الرومانسي وبخاصة في استنطاق الطبيعة والاستمتاع بالحديث عن جوانبها المغذية للوجدان ، ولا نكاد نتلقّى قول الزمخشري لاجئاً إلى الغاب :

ليتنـي أرجـع للغـاب فـلا ... أجعل الشيطان في الدنيا رفيقي
فرحـاً أركـض فـي أدغالـه ... كل همـي فـي غـروبٍ أو شـروق
أن أجاري الوحش في وثبتـه ... وأباريـه علـى الخطـو الطليـق
وحوالينـا ربيـع مـورقٌ ... يسكب العطر ويزهو بالبـروق
وصفير الريـح نـايٌ رجعـه ... يقرع الأسماع في الصمت العميق[2]

حتى نتذكر قول الشابي :

في الغاب سحرٌ رائعٌ متجدد ... باقٍ على الأيام والأعوامِ
وجداول تشدو بمعسول الغنا ... وتسير حالمةً بغير نظامِ

(١) الشعر الحديث في المملكة – ص ٤٩ .

(٢) من قصيدة " ليتني " – مج النيل – ص ٧٠٥ .

ثم يقول :

ولكم أصختُ إلى أناشيد الأسى وتنـــهد الآلامِ والأســـقامِ

وإلى الرياح النائحات كأنها في الغابِ تبكي ميت الأيامِ[1]

وإن كنت أرى أن كلا الشاعرين (الزمخشري والشابي) قد استلهما فكرة الغاب من شعراء المهجر الذين أبدعوها أولاً .

وتكاد تكون قصيدة الزمخشري (سأعيش) ومطلعها :

سأعيش رغم الداء والأعداء وأصول في الدنيا بعزم إباني[2]

" استيحاء لقصيدة الشابي المعروفة " نشيد الجبار " حتى في قافيتها الهمزية المكسورة ، ولاشك أن الزمخشري في استحضاره لقصيدة الشابي إنما يعبر عن تأثر واضح وإعجاب عميق بشعر الشابي "[3] .

ومن قصيدة أبي القاسم هذه الأبيات :

سأعيش رغم الداء والإعياء كالنسر فوق القمة الشماء

لا أرمق الظل الكئيب ولا أرى ما في قرار الهوة السوداء

وأسير في دنيا المشاعر حالماً - غرداً - وتلك سعادة الشعراء[4]

وفي قصيدة الزمخشري " سوف أحيا " والتي مطلعها :

سوف أحيا ومعزفي زفراتٌ وبصدري من لاعجي جمراتُ[5]

لمحاتٌ من قصيدة الشابي السابقة ، ويذكرنا كلا الشاعرين – في فكرة التحدي وقوة الإرادة – بالأسطورة اليونانية القديمة " بروميثيوس "[6] .

• • •

(١) ديوان " أغاني الحياة " - الدار التونسية للنشر – ١٩٧٤ م – ص ٢٦١ . ٢٦٢ .

(٢) مج النيل – ص ٢١٦ .

(٣) مظاهر في شعر طاهر زمخشري – ص ١٢٨ .

(٤) ديوان " أغاني الحياة " – ص ٢٥٢ .

(٥) مج الخضراء – ص ٢٩٨ .

(٦) انظر " الأدب المقارن " – محمد غنيمي هلال – مطبعة نهضة مصر – ط٣ – ١٩٧٧ م – من ص ٢٩٩ إلى ص ٣٠١ .

وإذا كنّا نعد أبا القاسم الشابي « الرائد الشعري لشاعرنا طاهر زمخشري »[١] ، فإن للدكتور إبراهيم ناجي أثراً في خطوات شاعرنا الأدبية خاصة في بداياته .

ففي وقت أنشأ إبراهيم ناجي رابطة الأدباء عام ١٩٤٣ م[٢] وانضم كثير من أدباء السعودية إليها ، لم ينضم طاهر إلى ركب هؤلاء ، إلا أن ذلك لم يحلْ دون اتصاله برئيس الرابطة – إبراهيم ناجي – وقراءة ديوانه " من وراء الغمام " والتأثر به ، حتى إذا ما أصدر الزمخشري أول دواوينه " أحلام الربيع " وقرأنا بعض قصائده كقصيدة " أين الصديق " والتي يقول منها :

جذوةُ اليأس التي أشعَلْتَها … يا زماني قَعَدَتْ بي في الطريقْ
لاهثَ الأنفاسِ مكدودَ الخُطى … متعباً يطفو بجنبيّ حريقْ[٣]

أحسسنا « بروح تلميذ في مدرسة الشعر يحاول أن يتأثر خطوات ونهج أستاذه المصري إبراهيم ناجي ولكن بطريقة لم تكتمل لها وسائل النضج بعد »[٤] . وهو – بلا شك – أمرٌ لا يخل بأصالة موهبته الشعرية ، ذاك أنه « طبيعي أن يظهر الديوان الأول للشاعر طاهر زمخشري " أحلام الربيع " بمظهر التقليد والمحاكاة ، لأن خطوات الشعراء الأولى تبدأ مقلدة محاكية ثم تنفرد بشخصيتها الفنية المميزة والمتفردة بعد ذلك »[٥] .

وقد وهم بعض الباحثين حين اعتبر التجربة الشعرية عند طاهر زمخشري تتشابه في جميع دواوينه مع تجربة الشاعر إبراهيم ناجي من منطلق كون « التجربة الرومانسية في شعر طاهر زمخشري هي تجربة شاعر عشق الحياة من خلال المرأة ، ولكنه لم يحظَ من

---

(١) مظاهر في شعر طاهر زمخشري – ص ٤١ .
(٢) استمرت هذه الرابطة تحت اسم رابطة الأدب الحديث منذ عام ١٩٥٣ م بعد وفاة إبراهيم ناجي .
راجع : مقدمة الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث – مصطفى عبد اللطيف السحرتي – مطبوعات تهامة – جدة د ط٢ ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤ م – ص ٢٣ .
(٣) مج النيل – ص ٤٥ .
(٤) الشعر الحديث في الحجاز – ص ٣٠٠ .
(٥) مظاهر في شعر طاهر زمخشري – ص ١٠ .

هذه التجربة إلا بالشقاء والعذاب والحرمان ... فهو يبكي على هذا الحب الضائع ويمنّي نفسه بالعودة إليه دون جدوى »[١] ؛ فالشاعر قد تجاوز مرحلة المحاكاة في كثير من دواوينه التالية لأحلام الربيع ، كما أن تجربة العشق والحرمان التي أشار الباحث إليها ، تجربةٌ أزلية عاشها الشعراء من قديم وتوالت عبر العصور ، لتوحّد العاطفة البشرية وتشابه المواقف الإنسانية على اختلاف الأزمنة والأمكنة ، فكيف بها وهي وليدة اتجاه واحد هو الاتجاه الرومانسي الذي يمدّ قريحة الشاعرين ومعهما آخرون ؟ هذا إلى أن الواقف على نتاج الشاعرين يجد في شعر الزمخشري وقاراً وتعففاً لا يجده في شعر ناجي بما فيه من انطلاق وصراحة بل ربما قلنا خروج على أسلوب العفة والتأدب والاحتشام .

• • •

أما ثالث أقطاب أبولو المؤثرة في أدب الزمخشري ، الشاعر علي محمود طه، فقد وُصف بأنه صاحب مدرسة التحليق الشعري ، إذ إنه – كما يقول شوقي ضيف – « أكثر شعرائنا بعد شوقي توفيقاً في صياغته الشعرية ، وكأنما كانت لديه خبرة تمكّنه من أن يقتنص الكلمات الشعرية في القصيدة التي يصنعها فإذا هي كعقد من الجواهر تتألق فيه حبّاته »[٢] ، فكان بهذه الخاصة الفنية جديراً « بأن يجتذب إليه المعجبين والمتأثرين وبخاصة في فترة مولد حركة تجديديةً يهدف بها أصحابها إلى التميز والتطور في بيئتهم الأدبية »[٣] ، وكان من أوائل من اجتذبهم أسلوبه طاهر زمخشري ، ولا يخفى هذا التأثر على قارئ ديوانه " أحلام الربيع " الذي أهدى فيه قصيدته " أنشودة الملاّح " بقوله : مهداة لصاحب ديوان الملاح التائه : الشاعر الكبير الأستاذ علي محمود طه . ومنها يقول :

الدجى بحرٌ وقلبي سابحٌ وإلى أين سيمضي ؟ لست أدري

---

(١) في الشعر السعودي المعاصر – فوزي سعد عيسى – دار المعرفة الجامعية – الأسكندرية – ١٩٩٠ م – ص ٣٥ .

(٢) الأدب العربي المعاصر في مصر – ص ١٦٣ .

(٣) الشعر العربي الحديث في الحجاز – ص ٣٠٤ .

والنجـوم الزهـر فـي عليانـها شـفق للغيـب بـالأقدار تجـري[1]

« وتأتي هذه القصيدة المهداة إلى صاحب ديوان " الملاح التائه " بمثابة إعلان من طاهر زمخشري عن وجهته الفنية في الغزل خاصة وفي سائر الأغراض بصفة عامة »[2] .

وهكذا ، تضافرت جهود جماعة " أبولو " مع دعوة الجماعة " المهجرية " وجهود رجال " الديوان " في توجيه الشعر العربي الوجهة الوجدانية التي لا تزال تلازمه حتى اليوم ، والتقت هذه التفرعات الثلاثة في مجرى واحد ، هو المجرى الرومانسي الذي وفد على مختلف الأقطار العربية ومنها العربية السعودية[3] .

(١) مج النيل – ص ٢٢ .

(٢) أدباء سعوديون – ص ٢٣١ .

(٣) راجع الحركة الأدبية في المملكة – ص ٤٠٥ ، ٤٠٧ .

الزمخشري بين الكلاسيكية والرومانسية :

كان من نتائج تأثر أدباء الجزيرة العربية بتيارات الفكر والأدب أن تشرّبوا اتجاهاتها وتبنّوا أفكارها باتباع مذاهبها الأدبية ، فظهر لكلّ مذهب أتباع يحملون لواءه ويمثّلونه خير تمثيل ، من مثل عبد الله بن إبراهيم الجلهم(١) ، وعثمان بن سيار(٢) ، وعلي السنوسي(٣) ، وآخرون كانوا أعلاماً للنزعة " التقليدية الجامدة " أو الكلاسيكية الميتة كما يسميها البعض(٤) بما لها من خصائص المبالغة وترسّم نهج القدماء وانعدام الذاتية وغَلَبة المديح وشيوع الكلمات الميتة والتعبيرات المحنّطة(٥) ، في حين برز محمد سعيد العمودي(٦) وعبد القدوس الأنصاري وضياء الدين رجب(٧) وغيرهم أعلاماً للنزعة " التقليدية الحديثة " أو الكلاسيكية الحية المنبثقة عن استعداد فطري للقريض

(١) شاعر سعودي من مواليد مدينة عنيزة سنة ١٣٥٠ هـ ، ومن خريجي كلية اللغة العربية وأحد الدارسين بقسم الدراسات العليا في الأزهر ، وهو من كبار موظفي الشئون الاجتماعية بوزارة العمل (انظر اتجاهات الشعر المعاصر في نجد – د. حسن بن فهد الهويمل – نادي القصيم الأدبي ببريدة ١٤٠٤ هـ – ص ١٧٧ المتن والهامش) .

(٢) شاعر سعودي ، وهو من مواليد عام ١٣٤٨ هـ – درس بدار التوحيد بالطائف ، ثم في كلية الشريعة بمكة ، وبعد تخرجه عام ١٣٧٣ هـ تقلب في عدة وظائف تعليمية ، منها وظيفة بالرئاسة العامة للمعاهد والكليات (انظر السابق – ص ١٩٧ المتن والهامش) .

(٣) أديب مكي ، ولد سنة ١٣١٥ هـ – ١٨٩٧ م وهاجر إلى زبيد والمراوعة من جهات اليمن وتلقى تعليمه فيها ثم عاد إلى جيزان وبقي فيها إلى أن توفي سنة ١٣٦٣ هـ . (انظر : الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي – عمر الطيب الساسي – دار تهامة للنشر – ط١ – ١٩٨٦ م – ١٤٠٦ هـ – جدة – ص ٣٦٠) .

(٤) انظر التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية – محاضرات عبد الله عبد الجبار – ط١ – مصر (دون اسم المطبعة) – ١٣٧٩ هـ – ١٩٥٩ م – ص ٢٤٩ .

(٥) الحركة الأدبية – ص ٣٧٩ .

(٦) أديب مكي ، ولد في مكة عام ١٣٢٣ هـ / ١٩٠٥ م ، تخرج من مدرسة الفلاح بمكة وشغل بعد ذلك عدة وظائف إدارية منها رئاسة ديوان التحرير بمصلحة البريد والبرق العامة ، وعضوية المجلس الأعلى للعلوم والآداب ، ثم عضوية مجلس الشورى . له عدة مؤلفات منها : قصة (رامز) ومجموعة مقالات (من أوراقي) ، وَ ديوان (رباعيات) . (انظر : أدباء سعوديون – ص ٤٣٣).

(٧) وُلد في المدينة المنورة عام ١٣٣٥ هـ ، وتلقى تعليمه على أيدي علمائها في المسجد النبوي الشريف . وهو شاعر من أكبر شعراء القُطْر وكاتب من أقدر الكتاب ، له أسلوب ناصع معانيه واضحة وعاطفته صادقة ، يمثّل النسق الشعري الأصيل في صفائه وجودته . من أعماله : ديوان ضياء الدين رجب . (انظر موسوعة الأدباء – القسم الأول – ص ٣٩١) .

للنزعة " التقليدية الحديثة " أو الكلاسيكية الحية المنبثقة عن استعداد فطري للقريض تدعمه محفوظات شعرية ضخمة من شعر القدماء والمحدثين تمكّن رجال هذا الاتجاه من استصفاء أحسن الأساليب والألفاظ لتكوين صياغة متقنة محافظة تسير وفق تقاليد الشعر العربي وطرائقه في تعبيرها عن معانٍ وأغراض لاتعدو في جملتها ما أثِر عن شعراء العرب الأوائل من الأغراض ، ويأتي كل ذلك في لباسٍ من الاتزان والاعتدال الذي يميل بهم عن جموح الخيال(١) .

ولم تعدم المدرسة الرومانسية أبناءً لها في الأدب السعودي ، فكان الشاعر الأمير عبد الله الفيصل ومحمد حسن فقي ومحمد السليمان الشبل(٢) بعضاً ممّن نما إبداعهم في حماها .

ولّما كان من المسلّم به أن عنصر الذاتية الذي يمتلئ به الاتجاه الرومانسي وعنصر الموضوعية الذي تتطلبه واقعية المذهب الكلاسيكي الحي في معالجة القضايا ، أمران لا غنى عن وجودهما معاً في العمل الأدبي لبداهة التقائهما في النفس الإنسانية التي هي مزيج من العواطف والعقل ، فقد ظهر من أدباء المملكة طائفة مخضرمة عاصرت الانتقال من التقليد إلى التجديد فاستظلت بظلال المذهبين (الكلاسيكي والرومانسي) في توازن بين الذاتية والموضوعية . والعاطفة والفكرة ، مما يجعلنا لا نستطيع تصنيف هؤلاء الشعراء في مدرسة بعينها إذ " كان شعرهم حائراً بين تأثير كلاسيكية آفلة ، ودعوات التجديد الرومانسية في الشعر العربي الحديث "(٣) ، وبقيت

---

(١) الحركة الأدبية – ص ٣٨١ .

(٢) وُلد في مدينة عنيزة ١٣٤٨ هـ ، وتخرج من مدرستها الابتدائية ثم التحق بالمعهد العلمي السعودي بمكة ، ونال شهادته ثم التحق بكلية الشريعة وتخرّج منها . قرأ كثيراً من الكتب واتجه إلى الأدب وبالأخص المهجري منه ، تغلبت الإبداعية على شعره مع ظهور الرمزية أحياناً في بعض القصائد . من دواوينه (نداء السَحَر) . (انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين – القسم الثاني – ص ١٠٧) .

(٣) معجم البابطين – هيئة المعجم للشعراء العرب المعاصرين – مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري – هيئة المعجم – ص ١٧٩ .

– على ضوء ذلك – سمة التقليدية سمة ظاهرة تتمثل في تناولهم لبعض الأغراض القديمة وتقديمها في أداءٍ فني على نمط قصائد القدماء ، وتوظيفهم الشعر لقضايا الإصلاح الاجتماعي ، أو جعله منبراً للاهتمامات السياسية والفكرية يعبرون منه عن تضامنهم مع الكفاح العربي الخالد ويناصرون قضايا الشعوب المستضعفة ، ويدعون للسلام ، ويهتفون للحرية ، وكلّ ذلك يقتضي فخامة وجزالة في اللغة وقوة في أسلوب التعبير تحكي طريقة الأولين . فإذا ما راموا البوح بآلامهم وخلجات قلوبهم متأثرين بدعاة التعبير عن عواطف الإنسان وعن الحياة والكون من خلال مشاعر وقلب الشاعر لا من خلال تفكيره وعقله ، ركبوا المركب الجديد وانطلقوا به مصطبغين بما للمزاج الرومانسي من مسحة حزن وتشاؤم تجلّت في أشعارهم الذاتية الحائرة أمام لغز الحياة ، وامتلأت قصائدهم بالتساؤل والأمل وانحازوا للطبيعة والمرأة يبثونها عشقهم وهمومهم .

وقد كان من أثر هذا الازدواج المتوازن في شعر هؤلاء النفر من أدباء المملكة ، أن تفاعلت النزعة التقليدية مع نزعة التجديد والتحرّر ، فبدتْ في الأطر التقليدية الموزونة المقفّاة لغةٌ شعرية متطوّرة المضامين وأكثر حيوية وخُلُوًّا من التعقيد والابتذال ، كما يشيع فيها إيقاع مؤثر ونبض وجداني رفيف[1] .

والشاعر طاهر عبد الرحمن زمخشري ، أحد نماذج هذا الازدواج في الأدب السعودي ، فمع عمق طابع الرومانسية في شعره وبروز معالم هذا الاتجاه واضحة فيما يصدر عنه من أنغام ، فإننا نلمس في نتاجه كلاسيكية لا يمكن إغفالها ، أسهمت غزارة نتاج الشاعر في توسيع رقعتها رغم ضيق مجالاتها ومحدوديتها ، إذ لا تتجاوز مجالين :

أولهما : الأغراض ، وتأتي كلاسيكية الشاعر في هذا المجال من نافذة طرق بعض الأغراض التقليدية : كالمديح ، والإشادة بأعلام الشخصيات ، أو تناول تلك الأغراض التي تعني بنواحي السياسة والوطنيات أو شعر المناسبات أو الإصلاح الاجتماعي ، ودواوينه تعج بأمثلة لما سبق ، ومن ذلك قوله يمدح خادم الحرمين الشريفين عند زيارته الأولى لتونس – إبّان كونه أميراً – :

---

(١) المرجع السابق – ص ١٨٦ .

شمسنا مطلعها في المغرب ... وسناها في أسارير الأبي
الأميرُ الفهدُ في زأرتِهِ ... بالحجى يفتِكُ لا بالمخلبِ
وأخو الفيصلِ بل ساعدُهُ ... وسليلُ المجدِ وابنُ النُجُبِ(١)

وقوله يمدح الملك فيصل – رحمه الله – إبّان كونه راعياً للبلاد :

المواثيقُ سطورٌ من دمانا ... والبراهينُ حقولٌ في حِمانا
أخصبتْ من يدِهِ وازدهرتْ ... ثم أعطتْنَا فجاشتْ بِهوانا
وانطلقنا نحصدُ الخيرَ ، وقدْ ... هَتَفَ الداعي ونادَى فشجانا(٢).

ومديح الزمخشري – مع كونه ثمرة لكلاسيكيته الشعرية – " ليس من ذلك المديح المتكلّف المصنوع الذي تمليه الرغبة ، أو تدفع إليه الرهبة ، ولكنه مديح أملته مشاعر الحب الصادقة لتلك الشخصية الفذة في التاريخ المعاصر للمسلمين والعرب "(٣) .

ومن ثمار كلاسيكيته قوله في ذكرى مولد حفيده حسام – وهو من شعر المناسبات – :

أيا يوم الخميس فدتك روحي ... فأنتَ لبيضِ آمالي مدارُ
إذا ما العام دار وجئتَ تسعى ... إليَّ وفي مطالِعِكَ ازدهارُ
أعانقُ فجرَكَ الضاحي وأزهو ... بما أَهْدَى لمقلتي النهارُ(٤)

كما يتحدث في بعض شعره من منبر الوعّاظ المصلحين فيقول في قصيدته " لا تفاخر " مثلاً :

لا تفاخرْ بما لديكَ من النُّعْمَى فقد يسحقُ النعيمَ التفاخرْ
واحْمدَ اللهَ أَنْ حَبَاكَ وأعطاكَ ، وكن دائماً لمولاك شاكرْ
كلما زدتَهُ ثناءً وحمداً جاءك الخيرُ دافقاً متكاثرْ(٥)

---

(١) من قصيدة " فهد في الخضراء " – مج الخضراء – ص ٢٢١ .
(٢) من قصيدة " في ظلال الإسلام " – ديوان " من الخيام " – ص ١٧ .
(٣) من أعلام الشعر السعودي – ص ٢٤٨ .
(٤) من قصيدة " يوم الخميس " – مج الخضراء – ص ٥٤١ .
(٥) مج الخضراء – ص ٦٩٩ .

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أن كلاسيكية الزمخشري في هذا المضمار لم تخلُ من بصمات تجديدية يصدق عليها قول الدكتور عبد القادر القط : " يتردد الشاعر بين أساليب الشعر القديم في رصانتها الغالبة وإحكام عبارتها وإيقاعها المتوتر ومعجمها الشعري المختار ، وأساليب الشعر الجديد وميله إلى الاقتراب من الحياة اليومية وابتكار معجم شعري فيه جرأة على استخدام ألفاظ جرى عرف القدماء على تجنبها بوصفها ألفاظاً غير شعرية "[١] . ولك أن تلمس هذه السمات فيما يلي من النماذج وهي من النقد الاجتماعي ، ففي مقطوعة " عَبوس " يقول :

وعبوسٍ ركّب القبحُ به   وجهَ خنزيرٍ ، وزلّومةَ فيلْ
يلبسُ العفةَ زيفاً والخنى   ماله منه بما يأتي مثيلْ
أبداً يقرضُ في أشداقِهِ   سيرةَ الخلقِ بقالٍ وبقيلْ
خيرُ ما يُعرفُ من أوصافِهِ   أنّه في النّاسِ طبلٌ وثقيلْ[٢]

وفي أخرى بعنوان " ضغائن " يقول :

في الحنايا عقاربٌ وثعابين ، ومن سمّها اشتعال الضغائنْ
فالحسود الذي يكاتمك البغضاء إمّا مخادعٌ أو مداهنْ
والحقود الذي تثور به الشحناء يُبدي ما يختفي في المباطنْ
لكن السمح من يرى أوجه الناس مرايا تُهدي إليه المحاسنْ[٣]

ويقول في تصوير حادثة سرقة لمجموعة من القصائد :

سَرَقْتَ وكنتَ تحسبُهَا نقوداً   عناوينَ القصائد يا " حرامي "
وقد أجهدتَ نفسَك لستَ تدري   وأنت تغوصُ في لُجَجِ الزحامِ
لِترجعَ بالحقيبةِ وهي ملأى   بما ترجوه يا نسلَ اللئامِ[٤]

---

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - عبد القادر القط - دار النهضة العربية للطباعة - بيروت - ط٢ - ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م - ص ٤٦٧ .
(٢) مج النيل - ص ٥٥٣ .
(٣) مج النيل - ص ٦٥٠ .
(٤) المصدر نفسه - ص ٦٥٢ .

والحق يقال ، إن استخدام الزمخشري لمثل ما ورد في النماذج السابقة من الألفاظ غير الشعرية أمر نزر أمثلته قليلة في نتاج الزمخشري الضخم ، ويبدو جلياً أن طبيعة الموضوع تتحكم بقوة في هذا الاستخدام ، فهو يجد في موضوع النقد الاجتماعي اللاذع والساخر مجالاً مواتياً لذلك دون أن تخرج به سعة المجال عن حدود المقبول ، وفيما عدا هذا الميدان نجد " طاهراً " علماً من أعلام الشعر السعودي الذين يملكون لغة سليمة مستقيمة ترتفع بفنهم عن الابتذال والإسفاف .

• • •

أما ثاني المجالين : فهي تلك القوالب التي صبّ فيها الشاعر ما تجيش به نفسه من الأغراض والأفكار . فالزمخشري – كما يقول زميله الشاعر محمود عارف[1] – : " يجيد الشعر في القوالب الكلاسيكية "[2] ، ويعني بها تلك التي يلتزم فيها القافية وبحراً من بحور الشعر الخليلية جاعلاً البيت وحدة القصيدة ، من مثل قوله :

ذوبُ نفسي مدامعٌ في المآقي وفؤادي من الجوى في احتراق
وأنيني توسّلٌ ، ووزفيري صلواتٌ بأن تَحُلّي وثاقي
يا ملاكاً في حسنه طلعة البدرِ ، وفي حبه رأيت محاقي[3]

على أنّه ينبغي ألا تخرج بنا خصوصية عبارة عارف عن إدراك ما للزمخشري من أسهم الإجادة في الأطر الجديدة للشعر العربي بَدءاً مما سار فيه على نظام الثنائيات كقوله :

وطني يفديكَ ظني واليقينْ والتفاني فيك إيمانٌ ودينْ
طَالَ إغفاؤُك فاهتاجَ الأنينْ فمتى تصحو وتُصْغِي للحزينْ ؟

---

(١) شاعر سعودي من مواليد مدينة جدة عام ١٣٢٧ هـ ، وقيل عام ١٣٢٩ هـ ، وهو شاعر متمكن من لغته، صادق في أحاسيسه ، له عدة دواوين جمعها في مجلدين بعنوان " ترانيم الليل " . انظر : الموجز في تاريخ الأدب السعودي – ص ١٣٦ ، وانظر كذلك: نظرات في الأدب السعودي – ص ١٦٣.

(٢) مجلة المنهل – جمادى الثاني ١٣٧٨ هـ – يناير ١٩٥٩ م – ص ٢٩٨ .

(٣) من قصيدة " همسة " – مج النيل – ص ٣٣١ .

الجبالُ الشمُّ كهفُ الذكرياتْ وفيافي البيدِ قبرُ الأمنياتْ
كلُّ مَنْ حولي أشلاءُ رفاتْ فمتى تُنفخُ في الصورِ الحياةْ ؟[١]

والمربعات ، كقوله :

قالوا : أجدتَ فقلت : " في تبديدِ أيامِ الشبابْ
وعبورِ آمادِ الحيا ةِ مجانباً نَهجَ الصوابْ
بلقاءِ أهوالِ الخطو بِ ببسمةِ الأملِ الكِذابْ "
وتركتُ للنفسِ الزما مَ فحلّقت فوق السحابْ

قالوا : أسأتَ فقلتُ : " في لبس الفضائل والحياءْ
وتمسّكي بالخلةِ السَّمحاء[*] انشرها ضياءْ
ولقد عبرتُ بها الطريـ ـقَ وقد تموّه بالرياءْ "
وتركتُ للنفسْ الخطا مَ فيممت درب الفناءْ[٢]

ووصولاً إلى تلك التي استلهم فيها الموشحات وتفنن في تطويع بنائها لاحتواء ما تنامى في نفسه من العواطف والمعاني ، من مثل قوله :

هذي العيونُ استغرقتْ شتى العجائب في الحياةْ
أغضت وقرّحها الأسى فصرخت آه
لكن يدَ الآسي يراعٌ ، والجفونَ له دواه
ستَخُطُّ سِفراً سوف يتلو ما يردده الرُّواه
ويرجِّعون مع الليالي " كان صلباً ،
يجتاز آفاقاً تمد به له الآلام دربا "[٣]

---

(١) من قصيدة " وطني " — مج النيل — ص ١٠٢ .

(*) في الديوان يقف الشطر الأول من البيت عند حرف الحاء من " السمحاء " والصحيح ما أثبتُّ .

(٢) من قصيدة " قالوا " — مج النيل — ص ٣٥٢ .

(٣) من قصيدة " أغنية قلب " — مج النيل — ص ٥٦٨ ، وقد وضعت نصّ ما يرجعون بين قوسين لم يردا في الديوان .

ولعل الأستاذ محمود عارف قد قصد أيضاً إلى هذه الأطر - بما فيها من ملامح التجديد - في ذكره القوالب الكلاسيكية ، فإن كان الأمر كذلك فهو يصدر عن رؤية تتفق مع رؤية الدكتور عز الدين إسماعيل حين أكّد أن هذا النمط من البناء والذي ينهج نهج الموشحات أو يستوحيها " لا يحمل أي جديد ذي خطر ... فكل ما لهذه المحاولة من قيمة ، التخفيف من حدة التكرار المألوف في الصورة التقليدية للقصيدة .. فبدلاً من أن يكون البيت هو الوحدة الموسيقية المتكررة ، صارت مجموعة من الشطرات منتظمة تنظيماً خاصاً - وإن كانت ما تزال ملتزمة بنفس الوزن ، ومرتبطة بنظام معين للقافية - صارت هي الوحدة المتكررة "(١) . ويمضي في رفض سمة التجديد في سائر القوالب كالمربّعات والمخمسات والمسدسات بقوله : " قس على ذلك كل ما عرف باسم المربعات والمخمسات والمسدسات وما أشبه ، فكلها أطر تختلف من حيث هندستها ، لكنها قبل كل شيء خاضعة لنظام معين من الهندسة "(٢).

ولاشك أن هذا الرأي لا يخلو من تشدد ، فالموشحات الأندلسية تمثل مرحلة مبكرة واضحة المعالم من مراحل التطور والتجديد في موسيقى الشعر العربي ، وكذا الأمر في ألوان التجديد الأخرى لصياغة الشعر العربي ، فهي وإن خضعت - كما يذكر الدكتور عز الدين - لصياغة هندسية معينة في الوزن والقافية ، تعدّ صورة قوية من صور التمرد على الشكل التقليدي للقصيدة العربية القديمة ، فلا بدع إذن أن يترك هذان النمطان أثرهما في نهج تيار التجديد في العصر الحديث . ومع أن طريقة التوشيح فقدت حداثتها حاضراً باعتبارها حسنة من حسنات عصور سابقة ، فإنّ استلهام الشعراء - بمن فيهم الزمخشري - لهذه الطريقة يُحسب لهم كأسلوب من

---

(١) الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - عز الدين إسماعيل - المكتبة الأكاديمية - ط٥ - ١٩٩٤ م - ص ٤٩ .

(٢) المرجع نفسه - ص ٤٩ .

أساليب التجديد في الشعر المعاصر ، ذلك أنّا لا نجد في شعرهم التزاماً حرفياً لنظامها ، بقدر ما نحس بروح هذا الفن من خلال اقتباسهم واستيحائهم لصياغته استيحاءً مكّنهم من خلق أبنية جديدة فاقت البناء المستلهم تطوراً وتحرراً ، الأمر الذي يُعدّ خطوةً منهم تسير في ركب خطوات غيرها بدرت من جماعات النقد العربية المختلفة : الديوان والمهجر وأبولّو ، دعتْ كلها لمناهضة الشكل التقليدي للقصيدة ، إنطلاقاً من مسلّم بأن القافية العربية – كما يقول ميخائيل نعيمه – : " ليست سوى قيد من حديد يربط قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه "[1] .

هذا هو الزمخشري الشاعر الكلاسيكي ، وهذه بعض أوجه الكلاسيكية في شعره ، ولئن كان وجودها ظاهراً للعيان ، فإن هذا الوجود لم يطغَ على معالم اتجاه آخر ، هو الاتجاه الرومنسي ، الذي مثل نموذجاً لازدواجية الاتجاه ، وكما أني وقفت فيما سبق على مظاهر كلاسيكيته ، فحريٌّ بي أن أقف فيما يلي برهةً بين يدي رومانسيته .

• • •

يتصل مصطلح الرومانسية بالجدة في الشعر ، وقد بدأ هذا الاتجاه الأدبي في أوروبا وتعددت دلالاته على أيدي كتّابها ونقّادها ، وكان أكثرها توازناً ووضوحاً تعريف " مدام دستال " الذي حدّد دلالة الرومانتيكية – أو الرومانسية – بأنها : " الشعر الذي نحيا فيه الماضي الوطني ، وأنها أدب الفروسية ، وقد انتقلت بالمعنى نفسه إلى إيطاليا ثم أسبانيا ، ثم اتسع مدلولها إلى أبعد من هذا فشملت كل ما يدل على الإنسان الحالم ذي المزاج الشعري ، المنطوي على نفسه ، ثم امتدّ معناها إلى ما يشمل العاطفة والاستسلام للمشاعر والاضطراب النفسي والفردية والذاتية "[2] .

---

(١) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد – إبراهيم بن فوزان الفوزان – ج١ – ط١ – مكتبة الخانجي – ص ٣٣٤ .

(٢) راجع كتاب " مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث " – د. سالم أحمد الحمداني – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – جامعة الموصل – ط١ – ١٤٠٩ هـ – ١٩٨٩ م – ص ٨٨ .

وقد حمل الاتجاه الرومانسي أو (الابتداعي) كما يسميه البعض ، سماتٍ خاصة في بيئته الأولى ، إذ مال بأدبائه إلى الهروب من الحياة واللواذ بالخيال والوهم ، وحملهم على الانكماش والانطواء والفرار من المسئولية ومن الدنيا الخارجية ، كما دفع بهم إلى تفيؤ ظلال الطبيعة ودعاهم إلى التلذذ بالآلام والإخلاد إلى اليأس[١] .

ثم انتقل هذا التيار إلى الشعر العربي المعاصر ، ومنه إلى أفق الشعر في المملكة العربية السعودية حيث سرى هذا التيار في ضوء ما توافر له من عوامل[٢] ، فإذا به يطلّ برأسه في أشعار عدد كبير من شعراء المملكة ، وفي مقدمتهم طاهر زمخشري ، الذي عدّه بعضهم ممن وقفوا شعرهم على هذا الاتجاه[٣] .

بيد أن التجربة الرومانسية في أشعارهم ، تميزت بملامح خاصة انفردت بها عن سائر تجارب الرومانسية في الأقطار العربية الأخرى فضلاً عن الغربية ، ففي الوقت الذي انطلق فيه بعض شعراء الرومانسية العرب يتخبطون في تيه المبادئ الرومانسية اليائسة ، نجد الشعراء السعوديين يأخذون من خصائصها بقدر ما يتوافق مع مجتمعهم وطبيعة بيئتهم وتقاليدها ، فالتجربة الوجدانية ترتبط ارتباطاً وثيقاً في شعرهم بالدين والأخلاق وتعكس إيمانهم بالقيم والمبادئ الدينية والأخلاقية .

وإذا كان شعراء الغرب الرومانسيون وبعض من تبعهم من شعراء العرب قد وجدوا الخلاص من أتعابهم في الانتحار أو التعامل السلبي مع المجتمع ، فإن شعراءنا وجدوا ما ينشدونه من الاطمئنان النفسي في الدين ، فساعد هذا الاستقرار النفسي في تصحيح النظرة إلى الوجود وحدّد مساراً مستقيماً للتعامل مع المجتمع فلم يُعرضوا عن

---

(١) راجع الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث – السحرتي – ص ٢٢٩ .

(٢) راجع التيارات الأدبية – عبد الله عبد الجبار – ص ٢٧٤ – ٢٧٥ ، وانظر هذه العوامل أيضاً في " النزعات الشعرية عند جماعة أبولو " – أحمد عبد الله اليحيى – مطبوعات نادي القصيم الأدبي – بريدة – ط١ – ١٤٠٢ هـ – ص ٨٤ – ٨٥ .

(٣) انظر كتاب " الأدب الحديث تاريخ ودراسات " – د. محمد سعد بن حسين ، مطابع الفرزدق التجارية – الرياض – ط١ ١٤٠٤ هـ – ١٩٨٣ م – ص ٢٨٩ ، وكتاب " الأدب الحجازي الحديث " – إبراهيم الفوزان – ص ١٠٢٥ ، وكتاب " في الشعر السعودي المعاصر " – ص ٣٤ ، وانظر بداية هذا البحث لمعرفة اتجاه الزمخشري في الشعر .

مجتمعهم أو عن قضايا وطنهم وأمتهم العربية ، بل نجد شعرهم القومي والوطني يقف إلى جنب شعرهم الذاتي والوجداني[١] .

كما امتدت خصوصية التجربة إلى الجانب الشكلي للقصيدة الرومانسية السعودية، فقد كان أغلب شعرائها محافظين في تجاربهم الرومانسية على القالب الشعري الموروث بإيقاعه الخارجي ، وقد يعمد بعضهم إلى المقطعات أحياناً وإلى التلوين في القوافي . أما الخيال فلا نجده ذلك « الخيال الرومانسي الذي يذيب الحواجز بين مدركات الحواس في تراسلٍ لا يعتمد كثيراً على منطقية العلاقة بين الصور »[٢] وإنما كان أمره في شعرهم أن « اكتفوا باستعمال المعجم الرومانسي في الألفاظ والصور الجزئية »[٣] .

وفي شعر طاهر زمخشري ، يتراءى لنا من خلف هذه الخطوط العريضة للرومانسية السعودية ملامحُ أكثر تحديداً وأوضح أبعاداً يمكن لنا من خلالها وضع أيدينا على خصائص أدق ارتفعت برومانسية الأدب السعودي عن كونها – كما يرى السحرتي – : « مذهبٌ مخدر قنوع ذليل »[٤] ، ويمكن تقسيم هذه الأبعاد إلى قسمين أحدهما يتصل بالمضمون والآخر بالشكل . وهذه وقفة مع أبعاد الأول منهما :

الذاتيــة :

تعد الذاتية ميلاً عاماً عند الشعراء الذين يتسمون بالاعتداد والغرور أحيانــاً ، غير أنها أكثر وضوحاً عند الشاعر الرومانسي . فالذاتية ، هي محور أبعاد الرومانسية ، وماهيتها التي تجعل من أحاسيس الشاعر وأحلامه وخواطره قضية قصيدته ، هي الأساس الذي ارتكز عليه هذا الاتجاه في مناهضة الكلاسيكية .

وشاعرنا طاهر زمخشري يُظهر في شعره جانباً من هذه الذاتية ، لكن غالباً يلتزم في ذلك جانب الاعتدال ، وقد أشار في أكثر من موضع من شعره إلى التفاته إلى ذاته ،

---

(١) الشعر السعودي المعاصر – ص ٣٣ وما بعدها .

(٢) ولا أظن هذا الحكم مطلقاً وشاملاً .

(٣) المرجع نفسه – ص ٣٤ .

(٤) الشعر المعاصر – ص ٢٢٩ .

وتجاوبه مع أحاسيسها وانفعالاتها ، ومن ذلك قوله في صراحةٍ تثير العجب والاستطراف عبر قصيدته " إلى نفسي " :

فمن نفسي إلى نفسي حديثٌ يؤكدّ أنني أحيا مداها
" أنانيةً " أعيش بها رضياً وأقصى ما أتوق له رضاها[١]

كما يقول مخاطباً الليل ، في صورة أخرى لهذا المنحى :

فيك أغفى الناس إلا شاعراً في حواشيك تلوى لا ينامْ
يكتم الآهاتِ في طياته ويواري في حناياه الضرامْ
وبجنبيه تلظى مرجلٌ وحواليه وجومٌ وظلامْ[٢]

ويقول عن تلك الذكريات الجميلة في حياته :

في جدار الصمت مرآة حياتي تسكب الفرحة في أعماق ذاتي
تعبر الأيام في أطرافها فوق جسرٍ موثقٍ بالذكرياتِ
صور شتى لها في خاطري ، جمعتها حيرتي في النظراتِ
كلما ألمح منها صورة جاذبتني نحوها بالعبراتِ[٣] .

وقد ذهب بعض الباحثين إلى تناول ما أسماه جانب (الأنا) ، وَجَعَله جانباً مستقلاً يعادل الرومانسية في كونه مظهراً من مظاهر شعر الزمخشري ، وقسّم (الأنا) فيه إلى ملامح ثلاثة ، فهي صابرة أو متفائلة أو متسامحة ، ويأتي مذهبه في المعادلة انطلاقاً من اعتبار الرومانسية خلواً من هذه الملامح التي لا تتفق مع مبادئها[٤] .

والصحيح أن هذا الجانب يصب بروافده الثلاثة في مجرى واحد هو الذاتية ، فالأنا – كما يورد ذلك الباحث نفسه[٥] – هي " الذات التي تردّ إليها أفعال الشعور جميعها

---

(١) مج النيل – ص ٦٨٠ .
(٢) من قصيدة " أنا والليل " – مج النيل – ص ٢٣٤ .
(٣) من قصيدة " ليالي الحب " – مج الخضراء – ص ١٩٢ .
(٤) انظر رأي الدكتور عبد الله باقازي في كتابه " مظاهر في شعر طاهر زمخشري " – ص ١١٩ وما بعدها .
(٥) انظر المرجع نفسه – ص ١١٩ .

وجدانية كانت أو عقلية وهو دائماً واحد ومطابق لنفسه ، وليس من اليسير فصله عن أغراضه ، ويقابل الغير والعالم الخارجي » ، والذاتية أحد مبادئ الرومانسية التي لا يختلف حولها اثنان . أما كون ملامح (الأنا) لا تتفق مع مبادئ الرومانسية ، فصحيح بالنظر إلى المذهب في بيئته الأولى ، لكنه ينتقض متى عدنا إلى ما للرومانسية السعودية من سمات هذّبها المعتقد الديني والعرف الاجتماعي ، وجاء في رومانسية شاعرنا ما يمثّل لها ويعكس ذلك ، وهو ما أشرت إليه بالاعتدال في تعاطي هذا الملمح في بدء الحديث ، وفي اعتقادي أنّ ما عرضته من شواهد شعره حول إبائه وتفاؤله رغم صعوبات الحياة ، دليل كافٍ على سريان هذا التهذيب في اتجاهه الرومانسي .

الاغتراب :

يذهب الدكتور محمد غنيمي هلال إلى أن : « الرومانتيكي غريب في عصره بشعوره وإحساسه ، لذا كان عصبي المزاج ذا نفس سريعة التأثر »[١] ، واغتراب الزمخشري – الذي جاء بعداً من أبعاد رومانسيته – لم يكن وليد غربة الشعور والإحساس فحسب – كما يذكر الدكتور غنيمي – بل كان انعكاساً لما عاشه من غربة روحية ومكانية في حياته ، فالاغتراب عنده أخذ « تشكيله وبقاءه الفني من اغتراب الشاعر النفسي واغترابه المادي حيث عاش متنقلاً في عدة بلدان وقضى بها شطراً من حياته مثل مصر ، ولبنان وتونس ، وكانت فترة الاغتراب في حياة الزمخشري حارقة لشعوره »[٢] .

ونجد هذا التوجّه النفسي والفني للزمخشري يصل إلى جوانب عدة من شعره فيحمّلها شيئاً من اغترابه ونأيه ، كعناوين بعض دواوينه التي جاءت مؤشراً لهذا البعد ومنها ديوانا " عودة الغريب " و " ألحان مغترب " ، وكذلك بعض القصائد التي خدمت هذا المظهر عنواناً وكياناً ، من مثل قصيدته " في الغربة " ، ومنها يقول :

أنا في غربتي وأظمأ بالشوق ، وكأسي يفيض بالحرمان

---

(١) الرومانتيكية – دار العودة – بيروت – ط٦ – ١٩٨١ م – ص ٥٧ .

(٢) مظاهر في شعر طاهر – ص ١٤ .

وبعينّي غشاوة تحجب الضوء ، وقلبي يذوب مما يعاني

تترامى بي الدروب على التيه فلا يعرف الظلام مكاني

وعلى خافقي زوافر تترى وتذيب الشغاف في الخفقان[١]

وفي قصيدته " عودة الغريب " يرسم لنا بدقة مشاعر المغترب في لحظات العودة إلى الوطن ، فيقول :

ذكرياتي بها تدغدغ إحساسي وتلهو بناظريّ رؤاها

وتقود الخُطى إلى مسرح الأحلام أشدو بغبطتي في رؤاها

والقداسات في المشاعر من حولي أناغي بمعزفي أسماها

وأنا بالحنين يُنعش أوصالي وأمشي بفينها تيّاها[٢]

الوحـــدة :

ملمحٌ آخر لرومانسية الزمخشري في شعره، وهي أثر عن سابقها – الاغتراب – ، فالوحدة والعزلة واقع في حياة المغترب له صفة القهر والغلبة ، وقد تكون مطلباً للشاعر في غربته يأنس به ويرتاح إليه ؛ فالرومانسي " إنسان يجد ذاته في تلك الوحدة والعزلة ويجد فيها المناخ المناسب لإبداعه "[٣] .

والوحدة عند شاعرنا سمة نظرية في شعره أكثر منها تطبيق في واقع حياته ، فهو – كما أسلفت – اجتماعي ودود ، كما أنه " إنسان نبيل يغيض قلبه بحب الناس والسعي لخيرهم مهما لقي منهم من صدّ وغرور وتنكّر وإيذاء "[٤] ، ولعل ظهور هذه السمة بوضوح في نتاجه الشعري تنفيسٌ منه عن رغبة في اعتزال المجتمع نشأت عما يعتلج في صدره من الألم المكبوت والامتعاض الشديد مما يلقاه في محيطه من التنكّر والأذى . وقد يؤكّد لنا ذلك شيء من شعره ، كقصيدة " وحدي " التي يستهلها بقوله :

---

(١) مج الخضراء – ص ٤٤٦ .

(٢) مج النيل – ص ٦٠٩ .

(٣) مظاهر في شعر طاهر – ص ١٦ .

(٤) الموجز في تاريخ الأدب السعودي – ص ١٤١ .

وحدي أطاردُ بالنسيانِ أوهامي والسهدُ يطردُ من عينيَّ أحلامي
وحدي وحولي رُؤىً لم تحصِ عدّتَها خواطري وقراطيسي وأقلامي

ثم يقول :

وما تبرمتُ حسبي أنّ لي كبداً يهدهُد الجرحَ منها ثغرُ بسّامِ
يعطي ويأخذُ من أيامهِ نغماً وبعضُ أفضالِها تغريدُ رنّامِ[1]

ومن قصائده التي أودعها نفث وحدته قصيدة " في الوحدة " ومنها :

أنا في الوحدةِ فكري شاردٌ أيقظ الحيرةَ في الطرفِ السهيرِ
والنوى ما طالَ لكن بالذي ذُقْتُه أوشك يلتاثُ شعوري
وأرى العتمةَ حولي عيلماً[2] صاخبَ التيارِ ، موصولَ الهديرِ
يتضاغى الرعْبُ في أغوارِهِ ويدوّي بعويلٍ وزئيرٍ[3]

الألم والحزن :

يمكننا عدّ هذين البعدين بعداً واحداً باعتبار الحزن مظهراً خارجياً يعبّر عن المظهر الداخلي وهو الألم .

ويأتي هذا البعد نتيجة طبيعية لما سبقه من المظاهر ، وهو عند طاهر زمخشري كذلك ، ففي عاطفته « حزن وافر فجّرته حالات الاغتراب وفقد الأهل والإصابة بالأمراض والعلل »[4] ، وقد انعكس ذلك في دواوينه التي تحوّلت بوقاً للتبرّم والشكوى يردد صوته :

ضَمِّدوا جرحَ فؤادي فلقد حارتْ النسمةُ من لحنِ شَكَاتي
والأعاصيرُ تلتوّتْ وَلَها زمجراتٌ في ضلوعي النخراتِ
واللظى المنسابُ وقدٌ في دمي وجحيمٌ صاخبٌ أذوى قنـاتي[5]

---

(١) مج الخضراء – ص ٨٦٤ .
(٢) العيلم : البئر الغزيرة الماء . (المعجم الوسيط ، مادة : عَلَمَ) .
(٣) مج الخضراء – ص ٢٣١، والضغاء : الصياح من الألم ونحوه (انظر المعجم الوسيط ، مادة : ضغا).
(٤) مظاهر – ص ٢٤ .
(٥) من قصيدة (صحراء العمر) – مج النيل – ص ٢١٠ .

وقد يستبدّ به الألم فتستعر في نفسه مشاعر القلق والحيرة والضياع :

أسال الحاضرَ عن أمسي فيربدّ ويُجري زفراتي
وأرى الأيامَ من عمري ، وقد ضاعتْ هباءً في الشكاةِ
من همومٍ أعشت الطرفَ وأدمتْ بالمآسي خَلَجاتي
وشِقاواتٍ على مرجلِهَا العاتي أضاعتْ أمسياتي
بين آه تعلن الحسرةَ في صوتٍ حبيس النبراتِ
وأنينٍ يحرق القلبَ فيجري لاهباً في عَبَراتي

فما يملك الشاعر آنئذ إلا أن يسلك أحد دربين ، إما الاستسلام والخضوع :

وأنا أحملُ آلامي ، وأقتادُ لحتفي خُطُواتي[1]

أو أن « يرتفع بصبره وإيمانه ، وبنفسه الصافية فوق عذابه وآلامه ، ويصنع من خيوط الألم نسيج الرضا والسعادة لنفسه التي لا تستسلم لليأس أبداً »[2] :

أجدّفُ والشراعُ جميلُ صَبري ... وآمالي الرفيقةُ بي سفيني
وأنسى كلَّ آلامي وأشدو ... بأنفاسٍ تعبِّر عن حنيني[3].

اللجوء إلى الطبيعة :

« إن الرومانتيكيين قد وقفوا من الطبيعة موقفاً فلسفياً يرون فيه مظاهرها كُلاً عضوياً على شاكلة الإنسان ويرفضون أن تكون مجرد حشد من الذرات »[4] .

ولهذا ، كان اللجوء إلى أحضان الطبيعة بعداً مشتركاً بين شعراء الرومانسية الذين أعيتهم الحياة بآلامها وقهرها ، فأصبحوا يجدون فيه مبدأ لحيرتهم وأساهم ، ويعيشون في رحابة أحلامهم وأمانيهم التي يلتمسون فيها العوض عن حياة مفقودة .

---

(١) من قصيدة (الفجر) – مج النيل – ص ٦٢٥ – ٦٢٦ .
(٢) الموجز – ص ١٤٠ .
(٣) من قصيدة (إلى صخرة) – مج النيل – ص ٦٦١ .
(٤) مذاهب الأدب العربي – ص ١٢٢ .

وطاهر زمخشري ، ضيقت عليه الحياة خناقها وسقته كأس المرارة مراراً ، فكانت الطبيعة في أحيان كثيرة البلسم المداوي لقروحه ، لأنه أحد الذين أبصروا فيها « أحضاناً دافئة تأويهم وتحتضنهم حين يذهب بهم القلق والسأم والملال كل مذهب »[١] .

ولأن بيئة الجزيرة بصحرائها الجافة وجبالها الجرداء لم تكن من مجالي الجمال التي تثير الوجدان وتهيجه للمناجاة والبوح ، فإنها لا تحتل مكاناً بارزاً في توجهه إلى الطبيعة، فقد يناجي شاعرنا صخرة أو ربوة أو جبلاً لكن هذا التوجه لا يخلو من دافع باطني يمثله شريط الذكريات العذبة المرتبطة بتلك المعالم والتي تحمله على الهيام بها .

يقول في مناجاة صخرة على قمة جبل قعيقعان بمكة :

لا تثيري بمن أتاكِ الظنونا ... أنا ذاكَ الفتى الذي تعرفينا

عركتْهُ الحياةُ دهراً فلمّا ... صرعتْه أنزوى ينُّ أنينا

يتلوّى لأن فيه جراحاً ... من قناةٍ أطرافُها لن تلينا[٢]

وبعيداً عن رتابة الصحراء ، قد يسمو الشاعر بإحساسه إلى مظاهر أكثر تلوناً وإيحاء ترتفع عن جفاف الصحراء وقسوة طبيعتها ، فيبثها آماله ويذوب فيها كالطفل بين الأحضان الحانية ، فتراه يغنّي للّيل والفجر والمساء والصباح والبحر وغير ذلك من مظاهر الحياة .

يقول من قصيدة (يا ليل) :

يا ليلُ كم قد شكا فيك المصابونا ... وكم تعزّى بنجواك المحبونا

يا ليلُ كم فيك للعشاقِ أروقةٍ ... فيها يصفقُ بالأشواق مفتونا

ألقى به الهجرُ في أحضانِ داجيةٍ ... كيما يذيبُ عناءَ الصمتِ محزونا[٣]

---

(١) الأدب الحديث تاريخ ودراسات – ص ٣٠٩ .

(٢) من قصيدة (إلى الصخرة) – مج النيل – ص ٢٣٢ .

(٣) مج الخضراء – ص ٧٢٠ .

وفي الفجر يجد أنسه وبهجته فيقول :

وأنا أشدو من الغبطةِ للفجرِ ونايي خفقاتي

والترانيمُ التي أسكبُ أنفاسي النشاوى الخفِراتِ

كلما طاف بها الماضي ترامتْ بشتيتِ الذكرياتِ[1]

• • •

وإذا ما أغمض الزمخشري عينيه عن هذه المظاهر الكونية المحيطة به في بيئته ، وجدناه يلتمس الأنس في مظاهر أخرى أودعها الترحال في مخيلته فاختزنت صور الجمال الكوني التي صافحتها عيناه في تلك الأصقاع ، أو مضى الشاعر يحث خطاه في طلبها من خياله الهائم بالفتنة والجمال فيكون بذلك ممن « ينغمسون في فتنة الطبيعة حتى ولو كانت تلك المفاتن من نسج خيالاتهم وتصوراتهم »[2] .

و(الغاب) أكثر مفاتن الطبيعة التي ينشدها الزمخشري وتحلق روحه في أجوائها ، وقد دارت بعض قصائده حول أمنيته في حياة الغاب الفطرية ، فهو في قصيدة " منى نفسي " يبعث هذه الأمنية فيقول :

منى نفسي بأن أحيا وحيداً ... أطوّف في مدى أحراشِ غابهْ

وأنعمُ في مراتِعها بفيءٍ ... ظليلٍ لا تجلّله كآبهْ[3]

ويسترسل في رسم صورة تلك الحياة الحالمة ، فهي حياة ملؤها القداسة والطهر :

ليتني أرجعُ للغابِ فلا ... أجعلُ الشيطانَ في الدنيا رفيقي

آكُلُ الأعشابَ فيها وأرتوي ... بالندى المسكوبِ في الغصنِ الوريقِ

مَرِحاً أركضُ في أدغالِهِ ... كلَّ همّي في غروبٍ أو شروقِ

أن أجاري الوحشَ في وثبتِهِ ... وأباريه على الخَطْوِ الطليقِ[4]

---

(١) من قصيدة (الفجر) – مج النيل ص ٦٢٥ .

(٢) الأدب الحديث – ص ٣٠٩ .

(٣) مج النيل – ص ٧٠١ .

(٤) من قصيدة (ليتني) – مج النيل – ص ١٤٤ . والواجب في " أجاري " وَ " أباريه " النصب ، لكنهما سكنتا للوزن .

وقد يفيق الشاعر من أحلامه الوردية بغاية فطرية ، لكنه يظل عالقاً بجمالها يستلهمه في كل ما يمت لها بصلة ، فيطرب للطير وأنغامه ، ويأنس للفراشة المحلّقة في مرح ، وعن هذه الأخيرة يقول :

غـرّدي يـا فراشـتي كـالبكورِ ... واغمـري الأفـق بابتـهاجٍ ونـورِ

صفقـي وانشـري البشاشـةَ ، فالدنيـا ربيـعٌ موشَّـحٌ بـالزهورِ

ومعاني الجمالِ تومِضُ بالإيناسِ ... فـي كـلِّ خـافقٍ مخمـورِ[1].

ومما ينبغي الإشارة إليه ، أن هـذا المظهر الرومانسي لم يكن عند شاعرنا مظهراً للهروب من الحياة كما هو عند الكثير ، بل اتخذه الزمخشري – مع سائر عناصر الحياة والأمل في الاتجاه الرومانسي – وسيلةً للوصول إلى الكمال في الحياة – من الجانب النظري على الأقل – وحول ذلك يقول : « أنا لم أهرب من الحياة ، ولم أحدّد رغبتي الشاعرة .. الحياة عندي هي الصورة المتكاملة ، والرومانسية تعطيني صورة هذه الحياة »[2] .

تجربة الحـب :

أبرز ما يظهر هذه التجربة عند الزمخشري ، قصائد الغزل العفيف[3] التي تشيع فيما يمثّل رومانسيته من نتاجه الشعري ، وسِمَتُها في ذلك الشعر مثلها في سائر الشعر الرومانسي فهي أقرب إلى الخيال منها إلى الحقيقة بما فيها من مثالية تجعل الحبّ وسيلة لتطهير النفوس وصفائها ، وترتفع بالمرأة لتجعلها ملاكـًا طاهرًا يسمو حبها على المحسوس ويتجرد من الهوى المادّي[4] .

يقول من قصيدة " قيثارتي " :

يا نميرَ الصفاءِ يا مصدرَ الإلهامِ يا مؤنسي بهذا الوجودِ

---

(١) من قصيدة (مع الفراشة المرحة) – مج النيل – ص ٧٠٩ .

(٢) مجلة الفيصل – ع ١٢١ – ص ٥٤ .

(٣) ليس جميع غزل الزمخشري عفيف ، بل إن منه صريحًا ينبو عن الحياء لكنه قليل .

(٤) انظر مذاهب الأدب الغربي ص ١٢٣ ، ص ١٤٠ وما بعدها .

أنتِ لي لا أقولُ أكثرَ من رادٍ وإشراقةٍ لخطوي الوئيدِ[١]
جنتِني والحياةُ تهربُ مني في صحاري ومالَها من حدودِ

....

فإذا بالضمادِ منك حنانٌ ضمَّني في ظلالِ حبٍّ سعيدِ[٢]

ويراها في قصيدة " وردة الحب " ملاكًا وجنةً للحسن :

وأناديكِ في خفوتٍ وهمسٍ وبصوتٍ مكبَّلٍ في أنيني
باسمكِ العذبِ ، بالأماني اللواتي غالها اليأسُ بالغرامِ الدفينِ
يا حياتي التي أحنُّ إليها ذَبُلَتْ زهرتي ألا ترحميني
يا ملاكي ، يا جنةَ الحسن إني أتنزّى من الجَوى أنقذيني[٣]

وتجربة الحب عند الزمخشري هي تجربة العاشق الواله المُجزى صدوداً وإعراضاً يُضرم في قلبه الألم والشقاء ، يقول في قصيدة " منى النفس " :

أعلّلها بالوصلِ " يا عزّ " والهوى لذاذاتُه أن تتبعي الصدَّ بالوعدِ
وأقهرها كي لا تبوحُ وتشتكي ولو أنها فاضت أنيناً من الوجدِ
بآهٍ وأوّاهٍ وبالأنّةِ التي سرت في حواشي الليل موصولةَ المدِّ

....

وأنتِ له الأفراحُ يا " عز " بالرضا فلا تهجري، رحماكِ من جاحمِ الصدِّ[٤]

فإذا ما أعياه الرجاء وخذله التمني شمخ بكبريائه عالياً عن ذل الغرام :

بإباني أحبَّ ذاتَ البهاءِ وعلى الصمتِ شاهدي لا بكائي
فإذا ما افتقدتُ طيبَ هواها لا أبالي ما دامَ لي كبريائي

---

(١) العبارة نثرية أكثر منها شعرية .

(٢) مج الخضراء – ص ٣٩٦ .

(٣) مج النيل – ص ٧٦ .

(٤) من قصيدة " منى النفس " مج النيل – ص ٣٢١ .

....

وبما فيّ من صمودٍ ساطفي نار صدٍّ تعيش في أحشاني[1]

الزمخشري وروح التفاؤل :

كان الأحرى أن نقف في هذه اللمحة على جانب هام من جوانب الرومانسية العالمية ألا وهو جانب التشاؤم من منطلق كون الرومانسية باديء ذي بدء أزمة نفسية حادة تؤدي إلى الاضطراب والقلق والتشاؤم ، غير أنّا لم نقف في شعر الزمخشري على معالم واضحة لهذا البعد ، بل كان الأمرَ خلافاً لذلك فشعر الرومانسية عند شاعرنا « جاء منسجماً مع سمات الرومانسية في شكلها غير المتوتر أو المسالم والمحافظ ... وكانت شكواه سرعان ما تهدأ عاصفتها بالصبر والتفاؤل »[2] ، استمع إليه يقول :

سأظلّ أسخرُ بالخطوب وفي الحياةِ ومن تصاريف الزمانْ
وأظلّ أضحكُ للهمومِ ، فلا أنوحُ ولا أضيقُ بما أعاني

....

وأضمّدُ الآلامَ بالصبرِ الجميلِ يقودُ خطوَيَ للأمانِ[3]

وتفاؤل الزمخشري لون من الفروسية سمته التحدّي ومواجهة الصعاب :

لا ألومُ الحياةَ ما دمتُ أني أنا في غَوْرِهَا أليفُ سُهَادِ
كلما تشعلُ الحريقَ بنفسي حوّلتُهُ عزائمي لرمادِ
ومتى أفرغتْ هموماً بكاسي أحتسي صِرفَها طروبَ الفؤادِ
وأبثُّ الشجونَ من حَرِّ أنفا سي نشيداً يروي غليلَ الصوادي[4]

---

(١) من قصيدة " الحب الوليد " مج الخضراء – ص ٧٤٤ .

(٢) معجم البابطين – ص ١٨٥ .

(٣) من قصيدة " سأظل " – مج النيل – ص ٦٨٢ .

(٤) رباعية " احتمال " – مج النيل – ص ٤٣٠ .

وإذا كان باعث هذا التفاؤل موضع اجتهادات الدارسين[1] ، فإن الزمخشري نفسه يرجعه إلى عوامل عدة تتفاوت قوة وضعفاً ، فهو حيناً يرى في حبِّ مَن حوله شاحذاً لأمله وآسيًا لجراحه . يقول في مناجاة بثها لإحدى بناته : « ولقد كان الأسى[*] الذي ضمّد الجراح وأنساني الألم أنتن يا بناتي ، يا زهراتي التي تنفحني بالشذا ، وتمدني بالرواء ، وتروي مشاعري بفيض من الأحاسيس وأعمقها إحساسي الدائم بأنك الفأل الحسن الذي علّمني التفاؤل وكم في التفاؤل من سعادة ما زلت أعيش في ظلالها »[2] .

وفي أحيانٍ أخرى ، يجد الشاعر فيما يخطّه بقلمه من الشعر متنفّساً يجدّد فيه سعادته ويقوي عزيمته بما يتيحه له من فرصة البوح بأحزانه وطرد الآلام من خلف قضبان صدره :

يا يراعي[3] الذي به أصرعُ الخطبَ ، ويحنو عليَّ في الضرّاءِ
ألثمُ النورَ من نداهُ وأستهدي بإشعاعِهِ إلى العلياءِ
وينيرُ الدروبَ حولي بما يرسلُ من فاتنِ الصدى في الغناءِ
وأناغيه بالذي جاشَ في الصدرِ فيَشْفي العصيَّ من أدوائي[4].

ولئن تشعبت الطرق بالشاعر في ردّ هذا العزم إلى سبب ، فلقد تفتحت عيناه سريعاً إلى معرفة سرِّ قوّته الحقيقي ، وهاهو يؤكد أن آماله وأمانيه سيحققها نضالٌ يكتنفه اللجوء إلى الله والإيمان به لأنهما العلاج الفعّال للنفس المحطّمة ، أما التشاؤم والحيرة فهما « ثمرتان من ثمار البعد عن مدينة النور ، واليأس كالذئب ، لا يأكل إلا القاصية من الغنم »[5] .

---

(١) انظر ما ذكرناه في ص ٢٠ .

(*) ربما كان هذا خطأً طباعياً ، فأصل الكلمة هو الآسي أو المؤاسي .

(٢) من مقدمة ديوان " من الخيام " في رسالة إلى ابنته كوثر ص ١٣ .

(٣) اليراع : قلم من القصب ، وقد توسع الشاعر في دلالة اليراع فجعله لكل قلم .

(٤) من قصيدة " إلى يراع " مج النيل – ص ٦٦٢ .

(٥) الشعر الحديث في المملكة – د . الحامد – ص ٢٥٨ .

ومما تتجلى فيه رومانسية الزمخشري من عناصر المضمون :

عناوين الإنتاج :

ونعني بها العناوين ذات النزعة الرومانسية التي وسّم بها دواوينه وقصائده ، ومثال ذلك عناوين دواوينه : أحلام الربيع ، همسات ، أنفاس الربيع ، ألحان مغترب ، معازف الأشجان ، حقيبة الذكريات ، وغيرها .

أما عناوين القصائد والتي جاءت محمّلة أيضاً بالرومانسية ، فقد بدت لنا في مثل زفرات ، حنين ، اللحن المبتور ، حلم ، القلب الحائر ... وغير ذلك .

• • •

ثانياً : الشكل :

لم يقف تجديد شعراء الرومانسية لآثارهم الأدبية ، والشعرية منها على نحو خاص ، عند حدود المضمون فحسب ، بل تجاوز ذلك إلى معالم شكل العمل الأدبي ، سعياً منهم لاحتواء تجارب النفس الإنسانية عامة وما يضطرب فيها من عواطف الخير أو الشر واللذة أو الألم والحب أو الكراهية وغير ذلك .

وتبدو انعكاسات الرومانسية في الشكل عند طاهر زمخشري في محور الموسيقى الذي ارتكز على عنصرين :

أولهما : الموسيقى الارتكازية .

وثانيهما : الوزن والقافية .

أما الموسيقى الارتكازية(*) : فهي موسيقى إيقاعية تنجم عن أصواتٍ تجمع بين النغمات العالية والمنخفضة ، ومردّها إلى الألفاظ وما بينهما من انتقالات تنشأ عن طبيعة التفاوت في التعبير عن حدة الانفعال أو رقته . ومثل هذه الموسيقى نادر في الشعر العربي بل تكاد تكون معدومة فيه لأن « موسيقى العرب الأولين لم تعرف الأصوات البالغة في علوها ولا الهبطات الخاطفة »[1] .

(*) استخدم السحرتي هذا المصطلح وهو يقابل في معناه الموسيقى السيمفونية أو الأوبرالية.

(١) الشعر المعاصر – السحرتي – ص ١١١ .

وقد ورد هذا النمط الموسيقي عند شاعرنا طاهر زمخشري ، ومن أمثلته ، ما أدرجه السحرتي في دراسته ألا وهي قصيدة " أين الصديق " فالزمخشري يبدأ هذه القصيدة بنغمات هادئة منخفضة :

جذوةُ اليأسِ التي أشعلتَها ... يا زماني، قعدتْ بي في الطريقْ

ثم يشرع في الانتقال الموسيقي بدءاً من الشطر الثاني حين يقول مستصحباً جملةً من الأصوات والحركات :

لاهثَ الأنفاس مكدودَ الخُطى ... متعبٌ يطفو بجنبيّ حريقْ

وترتفع النغمات بازدياد عناصر الحركة والصوت :

جاحظَ العينين أشكو غربتي ... وأسى الوحدةِ في الوادي السحيقْ

فرَّ من جنبيَّ قلبٌ خافقٌ ... بعد أن أسلبه اليأسُ الحقوقْ

كم تخطّى الشوكَ حتى اغتاله ... حلكٌ لاصبحَ فيه أو شروقْ

ثم تهدأ حدة انفعالها فتبدو تلك العناصر أقل حدّة وعلوًّا لكنها لا تعادل هدوء نقطة الإنطلاق :

يرسلُ الآهاتِ من أعماقِه ... رَجْعُها الخافتُ لا يعدو الشهيقْ

ينفثُ الشكوى أنيناً صامتاً ... يتنزّى في ذهولٍ لا يفيقْ[1]

وتظهر هذه الارتكازية في الموسيقى أيضاً في مقطوعة " الحرمان " والتي يبدؤها مستكينًا هادئًا بقوله :

هل تذوقتَ لذةَ الحِرمانِ ... وتعطشتَ بعدها للأماني

ثم يزداد إيقاعه صخباً فيقول :

ورأيتَ الشجونَ تُذْكي لهيباً ... في حنايا نديّةٍ بالحنانِ

وسمعتَ الأنينَ من قلبِ حُرٍّ ... أوثقتْهُ الصروفُ بالأحزانِ

---

(١) مج النيل – ص ٤٥ .

لكنه ما يلبث أن يعاود هدوءه قائلاً :

وإذا لَـمْ .. فـإنَّ ذوبَ فـؤادي   في لحوني أصداءُ تلكَ المعاني[1]

وفي دواوين الزمخشري أمثلة أُخَر لهذه الموسيقى نكتفي منها بما ذكرنا .

الوزن والقافية :

يعد طاهر زمخشري شاعراً محافظاً مجدداً ، ويأتي جمعه بين هاتين السمتين – على ما بينهما من تباعد – في ضوء توسطه بين تياري التقليد والتجديد ، لذا نجد في شعره أمثلة كثيرة للنمط العمودي المحافظ الذي يلتزم الوزن والقافية ، كما لا نعدم فيه نماذج للتجديد الشعري الذي يخرج عن شكل القصيدة القديمة .

وليس تجديد الزمخشري بدعاً في الأدب العربي ، بل كان هذا الأداء الشعري منه خطوة على طريق التطوير والتغيير في مسارات العطاء الأدبي العربي تبعت خطوات سبقتها في مصر والشام والمهجر إضافة إلى جهد من سبقه من أدباء المملكة .

ومن يجيل نظره في دواوين شاعرنا يلحظ صوراً عديدة للتخفف من قيود الوزن الخليلي ، فيها لمحاتٌ دالّة على مراحل تغيّر شكل القصيدة عند الشاعر ، فمن خلالها ، يبدو لنا أن أول خطواته في تجديد الصياغة هو ذلك النمط الذي يُعنى بتلوين القوافي وهو ما يُعرف بشعر المقطوعات ، إذ تقوم القصيدة على مجموعة من المقاطع مختلفة القوافي قد تكون ثنائية ، كقوله من قصيدة " الدجّالون " :

قالت الأم وقد أنّت أنينا   خافتاً نحن ببلواها شَقينا
كم سَعَيْنا عن دواها باحثينا   عجز الطبُّ وعُدْنا خائبينا
قال : فالسحرُ ومن ينفثُ فيه   يكشفُ الأمرَ فجدّي واطلبيهِ
ابحثي عنه عسى أن تجديه   أو عسى سرٍّ هناك تكشفيهِ[2]

---

(١) مع النيل – ص ٣٦٧ .

(٢) مع النيل – ص ٨٣ .

ولعلك تلحظ في هذا النموذج مزيداً من التجديد الموسيقي يتوافر للقصيدة من مراعاة الشاعر لاتفاق القوافي الداخلية ، الأمر الذي يتكرر كثيراً عند الشاعر على نحو ما سترى في نماذج آتية إن شاء الله .

وقد تكون المقاطع رباعية ، كقوله من مقطعة " ربوة الذكريات " :

ربوةُ الذكريات يا بلسمَ الآلامِ يا بسمةَ الأماني الوضاءِ

أتُرى تذكرين أمسي الذي أغفى ومازالَ نابضاً بدماني

ولئن كان في جوانبكِ الخرساءَ ومضٌ فمن وميض رجائي

أن تعيدي لي الليالي كما كانت لألفى لديكِ بعضَ عزائي

ساءلوني ماذا أحسُّ ؟ لماذا في سكونِ الدّجى أفرّ إليكِ ؟

وخطى الذعرِ في انطلاقته العمياء تُلقي الوجومَ بين يديكِ

ونباحُ الكلابِ في قمةِ التلّ نواحٌ يرنّ في أذنيكِ

وقطيعُ الأغنامِ في أُفقِكِ الراعبِ صَرْعى مكبلينَ لديكِ[1]

وقد تتجاوز ذلك لتصبح خماسية أو سداسية[2] أو حتى سباعية[3] .

وكما يأتي هذا اللون عنده بقوافٍ معربة – على نحو ما هو كائن في النموذجين السابقين – فإنه يأتي مصحوباً بالتسكين أحياناً ، من مِثل قوله في قصيدة " سجن " :

سجني الضيقُ عمري	**ليس لي عن ذاك مهربْ**
ومن السجنِ لقبري	**كيف لا أخشى وأرهبْ ؟**
سجني الضيقُ يومي	**وعليه الليلُ مقفلْ**
طار للّوعةِ نومي	**لست أدري كيف أفعل ؟**[4]

---

(١) مج النيل – ص ٤٥٣ .

(٢) انظر تبادل هذين العددين في قصيدة " من الخيام " – مج النيل – ص ٣٦٣ ، من المقطع الثالث إلى المقطع الخامس .

(٣) انظر مثال ذلك في قصيدة " أنشودة الملاح " – مج النيل – ص ٢٢ .

(٤) مج النيل – ص ١٢٢ .

أو يأتي في شكل ثالث أكثر تطوراً يستخدم فيه مع الشكلين السابقين لازمة تربط بين الأبيات من حيث المضمون ، وهو ما نجده في قوله :

الدمُ الصارخُ في عزمِ الشبابْ وبكفيهِ من المجدِ كتابْ
والعلى يدعو : ألا جَدَّ الغلابْ فارونا كيف نجتازُ السحابْ

للعلى

حطّموا بالعلم أقفالَ القيودْ واجعلوا الدين مناراً في الوجودْ
فالدم الدفّاق لا يرضى الجحود فارونا كيف نجتازُ الحدودْ

للعلى[1]

• • •

وكوجهٍ آخر لتجديد بناء القصيدة ، يلتفت شاعرنا إلى التوشيح الذي يستلهم نظام الموشحات ويمشي على شيء من سننها ، وقد كان الأولى بنا تقديم رتبة هذا الوجه على سابقه باعتبار قِدم أصوله في الأدب العربي ، ووقوع المشابهة بينهما في العناية بتلوين القوافي ، مما يصح معه جعل الموشحات جذوراً للون السابق من التحرر الموسيقي ، غير أن للأمر عند الزمخشري خصوصية حالت دون تقديم توشيحه ، إذ كان لتعدد القوافي أسبقية الظهور في شعره[2] .

والمتتبع لصور هذا الاستلهام يجدها شتى متنوّعة[3] ، ولا يجد فيها ما يخرج عن حدود الاقتباس والاستيحاء إلى حدود التقليد والمحاكاة ، وقد يقف في بعضها على شيء من مقاربة الموشحات لكنها لا تماثلها على أي حال ، وذلك منْ مثل قوله في مقطعة " أنشودة الساهر " :

لا تسلْ قلبي لماذا يرسل الزفرة حائرْ

---

(١) من قصيدة " للعلى يا شباب " مج النيل – ص ٣٠٣ .

(٢) يظهر تلوين القوافي عند الشاعر في ديوانه " أحلام الربيع " في حين ظهر استلهام الموشحات بدءاً من ديوانه الثاني " همسات " .

(٣) انظر تفصيل كل صورة وعرضها فيما يلي من عرض الدواوين .

لا ولا طرفـــــي لمـــــاذا فـــي الدجـــى الراعــب ســـاهرْ

فالتي تـلهب حبّي

تـشعل النـار بقلبي

ثــم تجـريها دمـوعاً في العـيـون[١]

كما سيلحظ ضَعف عامل المقاربة في مثل قوله :

لـبيـك رب العـالمـين

لـبيـك جئنـا طـائعين

لبيـــك بــــالدمع الـــهتون يفيضـــه وجـــلٌ ورعـــبُ

فـــالعين ترنـــو للســـماء ، ودمعـــها الـــهدّار ســـحبُ

والقلـــب يلـــهج بالدعـــاءِ وقـــد تلجلـــج فيـــه ذنـــبُ

أدعـــوك يـــا رب العبّـــاد ، وليـــس لـــي إلاك ربٌّ

وهـداك للغـفران دربُ

وإلـيـه بـالآلام نحبـو[٢]

• • •

أمّا الشعر الحر في نتاج شاعرنا ، فيُعدّ أكثر خطواته تحرراً في مجال التجديد الموسيقي ، وقد صدر فيه عن إيمان بهذا النوع من الشعر ، إذ يقول :

« إنني من أولئك المؤمنين بالشعر الحر ، فقد درسته ولي منه ديوانان هما : " حبيبتي على القمر " وَ " قيثارة النسيان "[٣] » .

وهو في نظره مدرسة متجددة :

« الشعر الحر في نظري مدرسة متجددة تعدّ امتداداً للشعر العربي »[٤] .

---

(١) مج النيل – ص ١٣٢ .

(٢) من قصيدة " لبيك " – مج النيل – ص ٤٧١ .

(٣) لم أعثر على هذا الأخير .

(٤) مجلة الفيصل ع ١٢١ – " عصفور الشعر " ص ٥٢ .

غير أن واقع تجربة الشاعر في هذا الميدان لم يعكس حجم إيمانه بـهذه المدرسـة ، إذ كانت إلى الفشل أقرب ، وظهرت بوادر إخفاقها بَدءاً من مفهومه الشعر الحـر ، حيـث رآه قصيداً لا تضبطه قواعد الوزن ، وقد أشار الدكتور الحامد إلى هذا الفـهم الخـاطيء بقوله : « يبدهنا – أي الزمخشـري – بسـوء فَـهم للـوزن التفعيلي ، فيقـرر لنـا في أول الديوان – حبيبتي على القمر – أنه سئم الشـعر مـن بحور الطويـل والخفيـف والرمـل ويريد أن يكتب شعراً ليس له بحور ولا وزن :

بلا قيود أو بحور أو مقام

لكنها قصيدْ

لونها جديد

مرسلٌ بغير وزن وبلا قيود »[1]

وعلى ضوء هذه الرؤية المضطربة ، بدا الشعر الحر عنـد طـاهر زمخشـري أشـبه مـا يكون بالنثر المموسق ، فيضطرب فيه الوزن أحياناً نتيجة خلل في توزيع الكلمات علـى الأسطر ، كاضطرابه في قوله :

وراح الصــــــدى

/ / ٥ / ٥ / / / ٥ .

مــــــن وراء المـــدى

/ ٥ / / / ٥ / ٥ / / / ٥

إذ كان الأولى (بمنْ) أن تلحق بالسطر الأول ليستقيم الوزن ويواكب تفعيـلات بحر القصيدة (المتقارب) .

وقد يخـون التوفيـق الشـاعر في مراعـاة التفعيلـة الـتي يختارهـا لينظـم عليـها بعـض قصائده، من مثل قوله في قصيدة " نظرة الملثّم " :

علــى جــدار الصمــتِ فــي كــهفِ الظــلامْ

ترتعـــش الأنجـــم فـــي أســـتاره

---

(١) الشعر الحديث في المملكة – ص ٣٤٥ .

....

بالســـــنا المبتســـــمِ ، ونظـــرة (الملثّـــــمِ)[١]

فكلمة (بالسنا) جاءت على تفعيلة (فاعِلُن) وهي بالتأكيد خارجة عن تفعيلات بحر الرجز الذي سارت عليه الأسطر الأخرى . ومثلها قوله من قصيدة " ما اسمها " :

وفيها للّيل عيون

من بينها " عين مها " شاهرة السلاحْ[٢]

فنجد آخر تفعيلة من السطر الثاني هي (فعــولْ) وهــي خارجـة عـن تفعيـلات الرجز .

كما قد يقع في بعض أسطر قصائده زيادات تخلّ بتفعيلاتها وإذا مـا ألحقـت بغيرهـا خرجت إلى إشكال الخروج عن تفعيلة القصيدة ، ويظهر ذلك في مثل قوله :

تحمــل فـــي أصدائهـــا النغـــمْ

/ ٥ / / / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / / ٥ / / ٥

يـــا أجمـــل كـــل النّـــاس . . .[٣]

/ ٥ / / ٥ / / / ٥ / / ٥ / ٥ / ...

إذ يقع الخلل بزيادة ما يقابل حرف النداء (يا) في الوزن .

• • •

وكما يخفق الزمخشري في إحكام الموسقة الخارجية لبعض شعره التفعيلي ، يخفـق في توفير موسيقاه الداخلية ، ولعل هذا الأخير أكبر ما يؤخذ عليه في شـعر التفعيلـة ، فقـد افتقر للأذن الموسيقية الحساسة والملائمة لهذا المضمار الجديد ، وقادته حداثـة تجربتـه إلى مشكلة التوزيع الاعتباطي لأسطر القصيدة والذي يجافي الأساس الموسيقي لتحديد نهايـة السطر في الشعر الجديد ، ذلك الأساس الذي لا يعترف بحدود معينـة للتفعيـلات ، بـل

---

(١) " حبيبي على القمر " – ص ١٢٦ .

(٢) السابق – ص ٥٦ .

(٣) من قصيدة (في الأفق الأخضر) – ص ٩٦ .

يسلط الضوء على العوامل النفسية والفسيولوجية للشاعر والمتلقي، والمعنوية (الدلالية) للأسطر ذاتها ، وهو ما يوضحه الدكتور عز الدين إسماعيل حين يقول :

« وهذه الوقفات ترتبط في الإنسان بالعاملين الفسيولوجي والنفساني على السواء ؛ فالنَفَس المتردد بين الشهيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد ؛ فإذا كانت الحركة الموسيقية بحيث لا ترهق هذا النفس وإنما تتماوج مع حركات الشهيق والزفير في يسر وسهولة كان ذلك مدعاة للإحساس بارتياح إزاء هذه الموسيقى . وكذلك الأمر بالنسبة للعامل النفساني ؛ فنحن كثيراً ما نتهيأ نفسياً لاستقبال جملة من مدى صوتي معين بمجرد أن نبدأ في قراءة هذه الجملة ، فإذا حدث توافق في المدى بين ما كنّا نتوقعه وما هو حادث كان ذلك مجلبة لارتياحنا ، فإن لم يحدث التوافق قام نوع من الخذلان والتعثر ، ... كل ذلك جعل القصيدة الجديدة نسقاً موسيقياً بالغ الحساسية ، بالغ الصعوبة فكل حركة فيها بميزان دقيق ، وكل حركة ترتبط إيقاعياً مع سائر الحركات ارتباطاً نغمياً لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التي يخضع لها الشاعر »[1] .

ولذا ، وُجد عند شاعرنا بضع عثرات في هذا المسلك ، كان منها قوله :

أعـود بعـد غيبتـي
متكئـاً بغرفتـي
علـى جـدار وحدتـي
وذكريـات غربتـي
تحـدث الجـدار والمرايـا
ناشرةً عـن رحلتـي حكايـا[2]

ليس من مبرّر نفسي أو معنوي لهذا التوقف بين السطر الرابع والخامس ، فحديث الذكريات مرتبط بها ، والفصل بينهما كدّر التتابع الموسيقي للأسطر في نفس المتلقي الذي صُدم بالفاصل الزمني بين المبتدأ والخبر .

---

(١) الشعر العربي المعاصر – ص ٥٩ .

(٢) من قصيدة " كما أنا " – ص ٢٥ .

وشبيه بهذا التوقف ، ما وقع في هذه الأسطر من قصيدة " أحبها " :

وليس في العالم من أحبّها

قبليَ ، أو مثلي أنا ..!!

فبرد نجواها سعيرْ

ومن لظى اللوعةِ سلسالُ نميرْ(١)

إنّه فارق معنوي كبير بين ما يقدّمه السطر الأول وحده ، وبين ما يقدّمه موصولاً بما بعده ، ولا أظن الشاعر يسعى إلى خلق هذا الفارق إنما غايته تقديم حقيقة شعورية واحدة لا تختلف مهما اختلفت المفاهيم والنظرات الفنية إليها ، ومن ثمّ كان المفترض به وصل السطرين لإنجاح الصورة نفسياً ودلالياً .

وتعثّر الزمخشري مراراً في مراعاة الفواصل الزمنية في محاولته هذه ، يتخذ سبيلاً ثانياً يضاف إلى طريقة الإخلال بميزان التوزيع ، إذ ينزلق أحياناً إلى تكرار الكلمة بشكل يسيء إلى الاسترسال النفسي والخيالي للأسطر ، فيخرج بالتكرار عن وظيفة التأكيد والتحقيق إلى عيب الإطالة المرفوضة التي تعطّل تدفّق الصورة وتضعف تأثيرها، والمترجح في هذا الخلل أنّه ثمرة الفهم الخاطئ لمعنى الحرية الموسيقية في شعر التفعيلة . يقول في مطولته " ليلة الجسر " وفيها يكرر بعض الكلمات مثل " أشدو " و " أحيا " و" أفنى " وغير ذلك :

إذ الحبّ في الجثة الهامده

يرجّع ترنيمةً واحده

تقول :

نعم .. سوف أشدو

وأشدو .. وأشدو

....

وصمتٌ إلى الليل يرهف سمعهْ

وتهويمة الجثة الهامدهْ

---

(١) الديوان – ص ٥٤ . وانظر نماذج أخرى ص ٨٥ ، ص ١٣٣ .

تــــردد تغريـــــدةً واحـــــدهْ
تقول :
نعـــــم ســــوف أحيـــــا
وأحيـــــا .. وأحيـــــا[١]

إن من البدهي أن يسترسل قارئ الأسطر السابقة في قراءة المقطوعـة كاملـةً متتبعـاً التيار النفسي الذي يحركها ، ومتى وصل سطري الكلمات المكررة بالسطر قبلهما وفيه كلمة " تقـول " ، وَجَد الأمر مرهقاً لنَفَسه مضجراً لنفْسه إذا ما اضطر للمتابعة والمواصلة .

لا شك أن الشاعر كان قادراً على تلافي مثل هـذه الهنات لـو تنبّـه لها ، غير أنه – على الأرجح – لم يكن يراجع قصائده موسيقياً بعد كتابتها .

• • •

ومما يُلحظ في شعر الزمخشري التفعيلي كثرة التدوير ، ويُعد هذا الملمح ظاهرة في شعره عموماً ، إذ بدأ في قصائده الخليلية ، كقوله :

للنـدى والشـباب والأمـل المنشـو ... د فـي بـردة "الجميـل" معـاني[٢]
لربيـــع الحيـــاة منــــه ريــــاضٌ ... ولـــه مـــن زهورهـــا وردتـــانِ
مقلـــةٌ تزدهـــي كنرجســـة الـــرو ... ض وأخـــرى بخـــدّه وجنتـــانِ
لابتسام الزهور فـي ثغره الضـا ... حـك معنـــىً ، وللســنى آيتـــانِ[٣]

ثم ظهرت في شعره التفعيلي ، كقوله :

ومـــن جـــراح غربتـــي
مجـــامرٌ فـــي مقلتـــي
وقـودهـا ..

---

(١) الديوان – ص ١٠٤ – ١٠٥ .

(٢) الواجب في الاسم المنقوص المرفوع " معاني " حذف الياء والتعويض عنها بتنوين كسر ، لكنها اثبتت ضرورة .

(٣) من قصيدة " أغاني الربيع " ، المقطع الثالث – مج النيل – ص ٣٠ .

الجـــراح والنــــدوب[1]

فهناك من الأسطر المدوّرة الثالث والرابع، والقصيدة من بحر الرجز (مستفعلن)، وصحة وزن الرابع لا تتم إلا بالاتصال بالسطر السابق أي تدويرها معاً .

وقد استمرت ظاهرة التدوير فيما تلا ديوانه التفعيلي من الدواوين بدافعٍ من طبيعة نشأتها ، حيث أنها وليدة ضغط انفعالي يشعر به الشاعر فيدفعه إلى نظم قصيدته في دفقة واحدة تتلاحق فيها أنفاسه .

ووفقاً للتجارب الشعورية التي كان يخضع لها الشاعر في قصائده ، تكررت هذه الظاهرة في دواوينه ، كما تكررت فيها تلك الأشكال من التطور الموسيقي – باستثناء الشعر الحر – فكان ينتقل فيها من لونٍ إلى آخر حسب ما تمليه عليه تجربته .

(١) من قصيدة " كما أنا " – حبيبتي على القمر – ص ٢٢ .

خامساً : أعماله الشعرية :

أمدّت الزمخشري شاعرية خصبة وعواطف مشبوبة لا ينضب معينها ولا يخبو أوارها، لذا جاء عطاؤه الشعري لائقاً بهذا الخصْب متمشياً مع إمداداته العاطفية ، فصدر نتاجه معبأً في عشرين ديواناً شعرياً منها واحد مخطوط ، وقد ضُمَّ بعضُها في مجموعتين هما : " مجموعة النيل " و" مجموعة الخضراء " اللتان صدرتا عن دار تهامة . وفيما يلي عرضٌ مفصل لهذه الدواوين والمجموعتين ، إضافة إلى ما ينحو إليه سير الحديث عن نتاج شاعرنا الأدبي .

١ - أحلام الربيع :

صدرت مجموعة النيل عام ألفٍ وأربعمائة وأربعة للهجرة الموافق لعام ألف وتسعمائة وأربعة وثمانين للميلاد ، عن دار تهامة للنشر بجدة ، وهي الثانية في مجموعات الشاعر غير أنها ضمت الدواوين الأولى له مرتبة وفق طبعاتها الأولى ، وعددها ستة ، أولها ديوان أحلام الربيع الذي سبق نشره مفرداً عام ألفٍ وثلاثمائةٍ وخمسة وستين للهجرة الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وستة وأربعين للميلاد ، عن دار إحياء الكتب بالقاهرة[1] – وهي الفترة التي شهد فيها الشعر السعودي ميلاد ديوان " صبابة الكأس لإبراهيم هاشم الفلالي " ، و " الهوى والشباب " لأحمد عبد الغفور عطّار ، و " الطلائع " لأحمد محمد جمال[2] – ولم أستطع الحصول على هذه الطبعة ، لذا

---

(١) الشعر الحديث في الحجاز – هامش ص ٢٧٢ .

(٢) الفائزون بالجائزة – ص ٧٥ .

وإبراهيم هاشم الفلالي : من مواليد مكة عام ١٣٢٤ هـ ، وتخرّج من المدرسة الصولتية بها . عشق الأدب منذ صغره ونمّى ملكته الأدبية بالقراءة والاطلاع المستمر حتىٰ أصبح أديباً وقاصّاً إلى جانب كونه شاعراً مجيداً من الأدباء المخلصين لفكرة إصلاح الأدب . له من المؤلفات : ديوانا " طيور لا بلابل " وَ " صبابة الكأس " ، وكتاب " المرصاد " وغير ذلك . (انظر موسوعة الأدباء – القسم الثالث – ص ٦٠) .

أما أحمد عبد الغفور عطّار : فشاعر وكاتب ومحقق مشهور ، وعالمٌ عميق كثير الإنتاج ، وُلد بمكة عام ١٣٣٧ هـ ، ودرس في مدارسها ثم رحل إلى مصر ليواصل دراسته في كلية الآداب ، لكنه لم يتم دراسته وعاد إلى الوطن ، عمل لمدة قصيرة في الوظائف الحكومية ثم تفرّغ للأدب والعلم والبحث ، أنشأ جريدة عكاظ ومجلة دعوة الحق ، وله ديوان " الهوى والشباب " ورواية " المفتش " ، ومجموعة أخرى من الدراسات والمقالات والبحوث . (انظر السابق – القسم الثاني – ص ٣٢٨) .

وأحمد محمد جمال : كاتب إسلامي مرموق ، وُلد بمكة عام ١٣٤٣ هـ ، وتخرّج من المعهد العلمي السعودي عام ١٣٥٩ هـ ، له ما يربو على ثمان وعشرين مؤلفاً منها ديوانه " الطلائع " . (انظر السابق – القسم الأول – ص ١٥٧) .

سأعرض الديوان كما نُشر في المجموعة .

يمثل الديوان بواكير ومحاولات أولى لنتاج الشاعر ، ظهر فيها بوضوح طابع التأثر بمدرسة أبولّو الشعرية ممثلةً في إبراهيم ناجي وعلي محمود طه المهندس وآخرين من شعراء هذه المدرسة ، لذا « كان ديوان " أحلام الربيع " للزمخشري يمثل نموذجاً من نماذج التأثر في قصائده التي ينزع فيها إلى التجديد »[1] .

وهو مُهدى إلى الدكتور : محمد حسين هيكل باشا « كثمرة من ثمار ذلك التشجيع وزهرة من الزهرات التي تعهّدها بالرعاية ، اعترافاً له بالجميل » ، الجميل الذي أسداه الأديب الراحل للأدب السعودي حين « كتب مقدمة وحي الصحراء الذي ضمّ نتاج بعض الأدباء السعوديين » وكان له دوره « في تقديم الأدب السعودي إلى قرّاء العربية في العالم العربي »[2] .

وأول ما يطالعنا في الديوان مقدّمتان كتبهما أديبان كبيران ، أولهما : الشاعر والناقد المصري حسن كامل الصيرفي ، والثاني : الأديب السعودي أحمد عبد الغفور عطّار ، وكلاهما أشاد به وعدّه خطوةً جريئةً من أحد شعراء الحجاز الممتازين .

ثم تنقسم مادة الكتاب بعد الإهداء والمقدمات إلى ثلاثة أقسام هي : قصائد ومقطوعات ، مداعبات ، أحلام الشاعر ، وتحتوي الأقسام الثلاثة على أربعة وأربعين عنواناً بين قصيدة ومقطوعة .

٢ – ديوان همسات :

ثاني دواوين طاهر زمخشري الشعرية ، صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٣٧٢ هـ عن دار التأليف ، أما الطبعة الثانية منه فصدرت عن دار تهامة للنشر ضمن مجموعة النيل عام ألفٍ وأربعمائةٍ وأربعة للهجرة / ألفٍ وتسعمائةٍ وأربع وثمانين للميلاد .

والديوان إهداءٌ إلى القارئ الذي عدّه الشاعر صديقه الوحيد فبعث إليه بكلمةٍ يبوح له فيها بعواطفه ويلتمس رضاه ليقيم بينهما حبلاً من المودّة ، يختمها بقوله : « وأعدك بأني سأحاول أن تتجاوب عواطفي المضطربة وأفكاري المتأرجحة مع عواطفك الصادقة الجياشة » .

(١) الشعر الحديث – ص ٣٠٠ .

(٢) الفائزون – ص ٧٨ .

وعدد قصائد الكتاب – البالغ ستاً وسبعين صفحة من القطع المتوسط الملون في مجموعة النيل – خمسٌ وثلاثون قصيدة ومقطوعة ، على اعتبار قصيدة " زفرات " – التي كتبت في مقطعين طويلين متحديْ الوزن والقافية ولهما العنوان نفسه – قصيدة واحدة .

هذا وقد قُسِّم الديوان إلى أربعة أقسام ، ضم كلّ قسم قصائد تستقلّ كلٌّ منها بعنوان ، ما عدا القسم الثاني " همسات " الذي اكتفى فيه الشاعر بإعطاء كلّ قصيدة رقماً ، وقد عبَّرت جميع قصائد الديوان عن عواطف الشاعر المتأججة فجاءت غزلاً أو شكوى أو أمنيات عذاب ، ولا يُستثنى من ذلك إلا قصائد " مواكب " التي اتسمت بوقار الإيمان ودفء عواطف الوطنية وهي تتحدث عن " النفس المؤمنة " أو عن " موكب الحجيج " أو عن " وطني " .

٣ – أنفاس الربيع :

الديوان الثالث من دواوين الزمخشري ، صدرت طبعته الأولى عام ألفٍ وثلاثمائةٍ وأربعةٍ وسبعين للهجرة / ألفٍ وتسعمائةٍ وخمسةٍ وخمسين للميلاد ، ثم أعيد طبعه ضمن مجموعة النيل عام ألفٍ وأربعمائة وأربعة للهجرة في نحو مائةٍ وسبعين صفحةً من القطع المتوسط الملون ، ومن هذه الأخيرة سأعرض الديوان .

أهدى الشاعر كتابه إلى الحاج " محمد علي زينل رضا "[1] مؤسس مدارس الفلاح الأهلية ، فعدَّهُ الوالد الحنون والمربي الكبير « اعترافاً بالفضل والجميل له ولمؤسسته مدرسة الفلاح بمكة » ، كما كتب في صدر الديوان كلمة شكر إلى معالي الشيخ محمد سرور الصبّان الذي هيّأ للشاعر أسباب النجاح ورعى جيله من الأدباء .

---

(١) من أعيان جدة وتجارها ، وهو تاجر اللؤلؤ في بومباي بالهند أيضاً ، أسس مدرسة الفلاح الأهلية عام ١٣٢٣ هـ فكان بذلك واضع اللبنة الأولى في صرح الثقافة العربية بالحجاز . (انظر : موسوعة تاريخ مدينة جدة – عبد القدوس الأنصاري – دار مصر للطباعة – القاهرة – ط٣ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م – المجلد الأول – ص ١٩٢ وَ ٢٩٤) .

ثم عَهِد إلى الشاعر السيد " حسن محمد كتبي "[١] بكتابة مقدمة بعنوان " شخصية باهرة " عرّف فيها بالحاج " زينل " وجهوده في تدعيم حركة التعليم والثقافة بالمملكة .

والديوان ستٌّ وسبعون قصيدة استهلّت بقصيدة " دعاء " التي لم تخضع لتقسيم ، وقُسِّمت بقية القصائد إلى ستة أقسام ، هي : (طالع السعود ، أصداء ، على ضفاف النيل ، إلى روحها ، مع الأحداث ، أطياف) ، وقد غلب على القسم الأول شعر المناسبات ، في حين وقف الشاعر " أطياف " على الغزل والصبابة ، وجاء " على ضفاف النيل " خليطاً من مواقف ومشاهد وأحداث جمعها مكان واحد وهو " مصر " ، واهتم " مع الأحداث " بعدد من الأحداث التي شهدها الواقع فاستثارت الزمخشري وحرّكت شاعريته ، أمّا " أصداء " فقد تناول نغمة المعاناة والألم عند الشاعر، وعرض بعض تجاربه ، كما حوى قصائد في النقد الاجتماعي لبعض السلوكيات والصور الاجتماعية .

وتحت عنوان " إلى روحها " انتظمت ثمانٍ من مراثي زوجة الزمخشري ، وواحدة في رثاء أمه .

٤ - أصداء الرابية :

عن دار الكتاب العربي بمصر ، للأستاذ / محمد حلمي المنياوي ، أصدر الزمخشري هذا الديوان عام ألفٍ وثلاثمائةٍ وستةٍ وسبعين للهجرة ، الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وسبعة وخمسين ، في سبعٍ وثمانين صفحةً من القطع المتوسط ، شَغَل الصفحة الأولى منها إهداء من الشاعر إلى كبرى بناته التي رمز لاسمها بالحرف " س "، تبعه كلمةٌ وجهها إلى

---

(١) ولد بمكة عام ١٣٢٩ هـ ، وتلقى علومه بمدرسة الفلاح بمكة ، ثم ابتعث إلى الهند للدراسة ونال الشهادة منها عام ١٣٥٢ هـ . له مشاركات فعالة في الأدب ، حيث أخذ يكتب في الصحف والمجلات ويزوّد الشباب بأفكاره وآرائه في الأدب ، وقد ألّف في موضوعات شتّى ، ومن هذه المؤلفات : أشخاص في حياتي ، سياستنا وأهدافنا ، نظرات ومواقف . (موسوعة الأدباء والكتاب – ص ١١٨) .

القارئ ، حدَّثه فيها عن قصة إصدار الديوان ، والأحداث الخطيرة التي عاناها قبيل إصداره ، ثم توالت مادة الديوان التي بلغت ثلاثاً وخمسين نصاً ، تجاوز نصيب الرباعيات منها الثلاثين . وبالرغم من أنّ هذه المادة حِواءٌ لمضامين عدة اعتاد الشاعر أن يودعها نتاجه ، إلا أنّ الشعور بوجود قومية عارمة ، يغلبُ على ما تخلّفه في نفس قارئها من انطباع ؛ ففضلاً عن تلك المقدّمة التي سجل فيها شيئاً من زياراته لبعض البلاد العربية وما أثارته في نفسه من ذكريات للأمجاد العربية الخالدة ، ومعايشته للأحداث المؤلمة في مصر من جرّاء العدوان الثلاثي عليها ، ثم نشوة الانتصار الذي حققه العرب بانحسار العدوان وخروج مصر منتصرة ، فقد بثّ الزمخشري في الديوان قصائد أعربت عن مشاعره القومية بصدق .

٥ - أغاريد الصحراء :

تحتل الطبعة الثانية من هذا الديوان المركز الرابع بين دواوين مجموعة النيل الصادرة عام ألفٍ وأربعمائةٍ وأربعةٍ للهجرة ، وقد صدرت الطبعة الأولى منه في حدود عام ألفٍ وثلاثمائةٍ وسبعةٍ وسبعين ، إذ يطالعنا في بداية الديوان إهداءٌ يؤرِّخ له الشاعر بهذا العام .

يلي الإهداء مقدمتان شعريتان إحداهما رباعية بقلم الزمخشري نفسه خطّها تحت إطار يحمل صورةً له ، وفيها يقول :

ذوب روحٍ موزّع في إطار حمّلته الأشواق أسمى المعاني

نظرة تعلن الوفاء ، وأخرى ترتجي منك ضمها في حنانِ

وفماً يقرىء السلام بهمسٍ صاغه الحبُّ معزفاً للأغاني

فأعيدي الصدى بضمّك للروح مع الرضا في أمانِ[1]

أما الأخرى ، فقصيدةٌ يثني بها الشاعر / محمد مصطفى حمام على شاعرنا " صاحب الأغاريد " كما أسماه[2] .

---

(١) الأغاريد - مجموعة النيل - ص ٣٤١ .

(٢) ص ٣٤٣ .

وبعد التقديم ، ترد أربعٌ وسبعون قصيدة ومقطوعة ، في بدايتها ست قصائد لا يضمها عنوان ، يليها ثلاثٌ يضمّها عنوان " زهور " ، منها قصيدة " الصبر " التي شكّلها الشاعر في مقطوعة رباعية الأبيات ، تتبعها قصيدتان طويلتان تحمل كل منهما رقماً ، وتتفق جميع أجزاء القصيدة في البحر ، غير أنّ كلاً منها يستقلّ بقافية .

ونجد تقسيماً مشابهاً في مجموعة " أغاريد الصحراء " – التي تضم قصيدتين – ، إذ تتكون قصيدة " الحرمان " من مقطوعة رباعية أيضاً تليها ثلاث قصائد متوسطة الطول متحدة القافية ، ورابعةٌ طويلة تستقلّ بقافية جديدة ، وتتفق الأقسام الأربعة في الوزن .

وعلى مثل هذا النحو ، تمضي إحدى قصائد مجموعة " الرؤى " – التي تضم خمساً وعشرين قصيدة – ، إذ تستهل قصيدة " كيف أنسى " برباعية تَتبعها قصيدتان طويلتان يتحد الوزن في المقطوعة وأولى القصيدتين ، وتأتي الثانية في بحر مختلف ، ويستقل كل جزء بقافية خاصة .

ولا نلقى مثل هذا التشكيل في بقية مادة الديوان ، التي ضم عنوان " رباعيات " سبعاً وعشرين مقطوعة منها ، ولم تجتمع البقية البالغة إحدى عشرة قصيدة تحت عنوان واحد .

– على الضفاف :

تمثل الطبعة الثانية من هذا الديوان خامس دواوين مجموعة النيل الصادرة عام ألفٍ وأربعمائةٍ وأربعةٍ للهجرة ، أما الطبعة الأولى فيشير إهداء الديوان ومقدمته المؤرخان بعام ألفٍ وثلاثمائةٍ وواحدٍ وثمانين للهجرة الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وواحدٍ وستين للميلاد ، إلى صدورها في هذا العام أو قريباً منه .

وفي ذلك الإهداء ، يُحيّي الشاعر شباب بلاده قائلاً : « إلى أولئك الذين صادقتهم أطفالاً فصادقوني شباباً يعتزّ بالقوة ويتدفق بالحياة » ، ثم يلتفت في مقدمة الديوان إلى أحد هؤلاء الشباب وهو (ابنه فؤاد) ليوجّه إليه كلمةً تحمل معاناته في حياته ،

ومجاهدته المرض ، ورحلة علاجه في مصر التي أشار إلى مكانتها في نفسه ، وما لقيه من معاونات نبيلة ورعاية كريمة من بعض أبناء وطنه الموجودين فيها . وهو في هذه الكلمة يخاطب ابنه مخاطبة الصديق .

وبعد الإهداء والمقدمة تتوالى مادة الديوان في مائةٍ وسبعٍ من القصائد والرباعيات، شغلت من المجموعة مائة وثلاثين صفحة .

٧ - ألحان مغترب :

هو أحد دواوين الزمخشري التي لم تضمها مجموعة ، وقد صدرت الطبعة الثانية سنة ألفٍ وأربعمائةٍ واثنين للهجرة – ألف وتسعمائة واثنين وثمانين للميلاد عن دار تهامة للنشر بجدة . وفي بدايته يطالعنا إهداء من المؤلف إلى ولده فؤادٍ بتاريخ ألفٍ وثلاثمائةٍ وثلاثة وثمانين للهجرة مما يشير إلى صدور طبعة أولى منه في حدود هذا التاريخ ، لكني لم أستطع الحصول عليه للتأكد من ذلك . ويقول في هذا الإهداء :

« إلى ابني الوحيد فؤاد ... مع تمنياتي القلبية له بالنجاح والتوفيق » .

ثم يقدّم لديوانه بمقطوعة شعرية يقول فيها :

« فؤادي لم يعدْ إلا بقايا ... من الآهات في صدري تنوحُ
ويخفق كلما هتفت شجونٌ ... ويصدحُ كلما انتفضت جروحُ
ويذرعُ مسهداً سودَ الليالي ... وفي آماد غربته يسوحُ
وحسبي أنني أحيا سعيداً ... وأنفاسي بما أطوي تبوحُ

ط.»[1]

و" ألحان مغترب " ديوان شعر محافظ ، التزم فيه الشاعر بمنهج الشعراء التقليدي ، فجميع قصائده – البالغ عددها مائةً واثنين وثلاثين قصيدة والتي تشغل مائةً وتسعاً وسبعين صفحة من القطع الكبير – جاءت وفق ميزان الشعر العمودي الذي يصوغ

(١) " ألحان مغترب " – ص ٩ .

القصيدة من بدايتها إلى نهايتها في بحر واحد وعلى قافية واحدة ، ولم يشذّ عن ذلك إلا قصيدة " لن " التي سبق نشرها في ديوان " أصداء الرابية "[1] .

أما قصيدة " زفرات " ، فلم تخرج عن الصياغة التقليدية رغم تنقلها في قوافٍ وبحور متعددة ، إنها مجموعة من القصائد كل منها على وزن وقافية مختلفة ، غير أن الشاعر ضمها تحت عنوان واحد مع إعطاء كل قصيدة رقماً ، وهو شكل يتكرر كثيراً في دواوينه .

وقصائد الديوان متنوعة الموضوعات ، أهدى الشاعر عدداً منها إلى أصدقائه وأقاربه ، ويدخل بعضها ضمن الغزليات أو الوطنيات في حين يتصل بعضها الآخر بالاحتفال بمناسبة " ما " كقدوم عام جديد ، أو ذكرى مولد الرسول الكريم ، أو تتصل برصد مواقف من حياة الشاعر اليومية كقصيدة " القلم " التي تصور حادثة سرقة قلمه في أحد شوارع بيروت .

٨ - عودة الغريب

الديوان أحد ستة دواوين ضمتها مجموعة النيل الصادرة عام ألفٍ وأربعمائةٍ وأربعة، الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وأربعة وثمانين للميلاد ، وتشغل مادته المساحة الواقعة بين صفحتي (٦٠٣ - ٧٤١) من المجموعة . وقد صدرت طبعته الأولى بالقاهرة عام ألفٍ وثلاثمائةٍ وثلاثة وثمانين للهجرة الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وثلاثة وستين للميلاد[2] ، أي في عام صدور ديوان " ألحان مغترب " للشاعر .

وحسب عادة الزمخشري في سائر دواوينه ، يتصدّر الديوان إهداءً ، وهو هنا يبعثه إلى ابنته (ابتسام) التي لقبها بقوله : « رفيقتي في الاغتراب » .

يلي الإهداء مقدمةٌ في ثلاث صفحات ، هي رسالة إلى ابنته تحدث فيها عن قصة كفاحه في الحياة، ثم تتوالى بعد هذه المقدمة قصائد الديوان البالغة ثلاثاً وثمانين قصيدة.

---

(١) نشرت القصيدة في " أصداء الرابية " - ص ٢٢ ، ثم في ديوان " ألحان مغترب " - ص ١٨٢ .

(٢) مقدمة الديوان - ص ٦٠٧ ، مجموعة النيل ، وانظر (مظاهر في شعر طاهر زمخشري - هامش رقم (١) ص ١٥) .

٩ – ديوان لبيك :

تعذّر عليّ العثور على نسخة من هذا الديوان خلال بحثي المتواصل عنه في أماكن متفرقة ، كما لم يتمكن ذوو الشاعر من تزويدي به لعدم حيازتهم نسخة منه ، ممّا يغلّب الظن بأنه من الدواوين التي لم يُعِدْ الشاعر طباعتها ونفدت طبعته الأولى على يد من فاز بها ممن لم يتيسر لي معرفته .

ورغم أنّه تبدّى بين يديّ إضاءات عدّة على هذا الديوان ، أولها ، عنوانه الذي يدلّ على أنّه نموذج للاتجاه الديني لدى الشاعر ولعله يحوي قصائد تحكي روحانيات الحج والعمرة . وثانيها : حديث شخصي للسيدة " كوثر " الابنة الوسطى للشاعر ، أشارت فيه إلى أنّ الديوان صغير الحجم ، وهو جملة من القصائد ذات الطابع الديني ، ولم تستبعد أن تكون هذه القصائد أودعت دواوين أخرى للزمخشري ، إلا أنّي سعيت فوفّقت – بحمد الله – في الحصول على عرض مفيد من رسالة الباحثة " مريم أبو بشيت " : شعر طاهر زمخشري / عام ١٩٨٨ م ، أتت فيه على مجمل النقاط المهمة حول الديوان وعليه سأعتمد في عرضي إن شاء الله[1] .

تضع الباحثة هذا الديوان في المركز التاسع من دواوين الشاعر ، تأريخاً له بإحدى قصائده وهي " أغاريد الحج " والتي ذُكرت فيها نكسة (٦٧) ممّا يرجّح أنه صدر عام ١٩٦٨ م . ومادة الكتاب – كما تذكر – خمس قصائد تقع في إحدى وخمسين صفحة مهداة إلى حجّاج بيت الله الحرام ، والقصائد تدور حول المحور الديني ، وهو ما يتّضح أيضاً من عنواناتها مثل: (نشيد الغفران ، أغاريد العبد ، أغاريد الحج ...) .

وتشير الدارسة بشيء من التفصيل إلى قصيدة " أغاريد الحج " باعتبارها أطول قصائد الديوان ومن المطوّلات المعدودة في شعر الزمخشري بأكمله ، فهي أربع عشرة مقطوعة ، تتكون كل مقطوعة من عشرة أبيات متحدة القافية ، وجميع المقطوعات تؤلفها وحدة موضوعية هي اللجوء إلى الله وطلب التوبة والمغفرة ووصف لمشاعر الحجاج .

---

(١) انظر عرض الديوان في الرسالة المذكورة ص ١٩ ، ٢٠ .

١٠ – من الخيام :

عن الشركة التونسية لفنون الرسم ، صدرت الطبعة الثانية من ديوان " من الخيام " عام ألفٍ وأربعمائة وخمسة للهجرة ، الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وخمسٍ وثمانين للميلاد (١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥ م) ، أما الطبعة الأولى – والتي لم أتمكن من العثور عليها – فتشير الباحثة " مريم أبو بشيت " إلى أنها تمت عام ١٣٨٩ هـ – ١٩٦٩ م[1] .

وسيراً على عادته ، أهدى الزمخشري ديوانه إلى وسطى بناته " كوثر " ثم بعث رسالة إليها يبثها فيها شجونه تجاهها ، وتجاه أمته العربية .

وعلى مدى مائة وسبع وعشرين صفحة من القطع المتوسط الصقيل ، توالى المحتوى البالغ تسعاً وعشرين قصيدة ومقطوعة ، اندرج أربعة عشر نصاً منها تحت عنوان " من رباعياتي " ولم يلتزم الشاعر بالتربيع في بعضها .

وقد وظّف مادة الديوان بأكملها لخدمة عقيدته الإسلامية وانتمائه العربي .

١١ – حبيبتي على القمر :

طُبع عام ألف وثلاثمائةٍ وتسعة وثمانين للهجرة – ألفٍ وتسعمائة وتسعة وستين للميلاد بمكتبة جدة ، وهو ديوانٌ من الشعر الحر حوى أربعاً وعشرين قصيدة في مائةٍ وخمسٍ وثلاثين صفحة من القطع المتوسط .

ويستهل الشاعر الديوان بإهدائه الذي بعثه إلى من أشار إليه بربيعه المبتسم وقيثارته المغردة .. ولعله يريد المحبوبة ، فيقول : « أهدي هذه القطرات من ذوب نفسي ، وإنها ليست أكثر من أحاديث مرسلة عن اليوم السعيد الذي نترقّب صباحه معاً .. » .

ويتصدّر الديوان مقطوعة " الموعد المنتظر " ، وهي من الشعر العمودي ، ولعل الشاعر أراد أن يعلن عن تقديمه لهذا النوع من الشعر وإيثاره له .

ومما يسترعي الانتباه في قصائد " حبيبتي على القمر " أن الزمخشري جعلها رهن بحرين من بحور الشعر أحدهما (الرجز) الذي يرتكز على تفعيلة (مستفعلن) ،

---

(١) شعر طاهر زمخشري – ص ٢٠ .

والآخر (المتقارب) الذي يرتكـز علـى (فعولـن) ، ولم يفـارق هذيـن البحريـن إلا في قصيدته " بسمة جراح " التي جاءت من بحر الكامل (متفاعلن) .

١٢ - ديوان الأفق الأخضر :

تضـم مجموعـة الخضـراء - الـتي صـدرت عـن دار تهامـة للنشـر بجـدة عـام ألـف وأربعمائةٍ واثنين للهجرة الموافـق لعـام ألـفٍ وتسـعمائة واثـنين وثمـانين للميـلاد - سـتة دواوين ، أولها ديـوان الأفـق الأخضـر الـذي يتصـدّره إهـداء مـن الشـاعر إلى حفيدتـه " سوزان " بتاريخ ألـفٍ وثلاثمائـةٍ وتسـعين للـهجرة ، ممـا يشـير إلى صـدور طبعـة أولى للديوان في حدود هذا التاريخ .

وقد تنوّعت مادة الكتاب بين قصائد ومقطوعات استقل كـل منـها بعنـوان ، دون خضوع للتبويب الذي نلقاه في أكثر دواوين الزمخشري .

١٣ - رباعيات صبا نجد :

ديوانٌ أصدرت شركة المدينة للطباعة والنشر بجدة طبعته الأولى عام ألفٍ وثلاثمائـةٍ وثلاثةٍ وتسعين للهجرة - ألف وتسعمائةٍ وثلاثة وسبعين للميلاد في مائةٍ وثمانٍ وعشرين صفحة من القطع الصغير ، كمـا أصـدرت الشـركة التونسـية طبعتـه الثانيـة عـام ألـفٍ وأربعمائـة للـهجرة في القـدر نفسـه مـن الصفحـات ذات القطـع المتوسـط ، وفي كـلا الطبعتين تشغل صفحة الغلاف لوحة بريشة الفنان : يحيى بـا جنيـد ، أمـا الوجـه الآخـر فيعرض دواوين للشاعر جاهزة للطبع في ذلك الحين .

وأول ما يلقانا ، إهداء من المؤلّف إلى « الأماني .. التي أعطتني كل مـا أريـد .. ولم تأخذ مني أكثر من قطرات من دمي ودموعي سكبتها في كلمات » ، ثم يقـدّم للديـوان بكلمات تحت عنوان " قيثارتي " يختمها بأربعة أبيات مطلعها :

حمـدك الله قـد بلغنـا منانـا وحمدنـا علـى الطريـق سُـرانا.

والديوان ينقسم إلى اثنتي عشرة مجموعة ، كلٌّ منها تستقل بعنوان يضم مقطوعات لها مسميات مستقلة كذلك وتتفـاوت عـدداً مـن مجموعـة لأخـرى فيبلـغ أقصاهـا ١٥ مقطوعة وأدناها لا يتجاوز الثـلاث ، ويصـل مجموعـها في الأقسـام مجتمعـة مائـة وأربـع مقطوعات .

١٤ - الشراع الرفّاف :

يعد الديوان أول نتاج الزمخشري بعد ركود طويل(١) ، وقد طبع بالشركة التونسية لفنون الرسم عام ألفٍ وثلاثمائة وأربعة وتسعين للهجرة ، الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وأربعةٍ وسبعين للميلاد . وأول ما يطالعنا ، إهداءٌ يبعثه الشاعر إلى القارئ العزيز الذي أعطاه كل الحب فلم يجد ما يقدمه له إلا هذه القطرات من دمه ودمعه « فهي منه وإليه مع الأمس العائد بالحب والأمل » . تعقب الإهداء كلمةٌ وجهها لفضيلة الشيخ حسن آل الشيخ(٢) – وزير المعارف في ذلك الوقت – أشاد فيها بما كان للشيخ من جهودٍ في ميدان العلم والمعرفة ، وضمّنها بعض ما نظمه في ديوان صبا نجد .

ويبدو أن فكرة تقسيم الديوان إلى أجزاء لكلّ منها عنوان يندرج تحته جملة من القصائد فيما يشبه الديوان المستقل ، فكرةٌ راقت الشاعر في كثير من نتاجه ، فباستثناء تسع عشرة قصيدة – من أول الديوان لم يضمها عنوان – جاءت مادة الديوان البالغة ستاً وثمانين قصيدة في أربعة أقسام ، ضم أطولها ثمان وعشرين قصيدة ومقطوعة ، في حين لم يجاوز أقصرها ست قصائد : طبقاً للفهرسة ، وأربعَ قصائد ، طبقاً لواقع الديوان الذي أخرج قصيدة " عرفناها " من هذا الجزء ، وعدّ " على الشاطئ " قصيدة واحدة رغم انقسامها إلى مقطعين طويلين مختلفيْ الوزن والقافية وإن لم يتغير العنوان .

١٥ - معازف الأشجان :

يقع الديوان في مائتين وثمان صفحاتٍ من القطع الكبير ، تضم خمساً وثمانين قصيدة، طُبعت بالشركة التونسية لفنون الرسم ، عام ألفٍ وثلاثمائةٍ وستة وتسعين للهجرة ، الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وستة وسبعين من الميلاد .

---

(١) يشير الزمخشري إلى ذلك في مقدمة الديوان ، ص ٨ .

(٢) كاتب وأديب إسلامي يمتاز أسلوبه بالسهولة والعذوبة وسلاسة أفكاره ومعالجة المشكلات الراهنة وُلد في المدينة المنورة عام ١٣٥٢ هـ ، وتلقّى تعليمه الابتدائي والثانوي والعالي بمكة المكرمة . تنقّل في عددٍ من المناصب منها وزارة المعارف من عام ١٣٨١ هـ إلى ١٣٩٥ هـ (موسوعة الأدباء – القسم الثاني – ص ١٤٤) .

والديوان مهدى إلى حفيدة الزمخشري " منى " بمناسبة زفافها الذي كان – كما يقول – : « مصدر سعادة لي ولوالدتها كبرى بناتي " سميرة " ولجميع أفراد الأسرة » .

أما قصائد الكتاب فهي نفثات نُظمت على الشعر العمودي المحافظ ، وقُسِّمت إلى ثماني مجموعات لكل منها عنوان .

١٦ – حقيبة الذكريات :

صدر هذا الديوان في شهر جمادى الأولى عام ألفٍ وثلاثمائةٍ وسبعة وتسعين للهجرة – الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وسبعة وسبعين للميلاد عن مصنع الكتاب بالشركة التونسية للتوزيع بتونس ، ثم أعيدت طباعته ضمن مجموعة الخضراء عام ١٤٠٢ هـ .

وأول ما يلقانا منه إهداءٌ يبعثه الشاعر إلى الحمراء – مشيراً إلى مدينة جدة – وفيه يقول : « إلى الحمراء ، إلى ابتسامة المنى على ثغرها الباسم ، إلى عرائس الإلهام في سواحلها الجميلة ... أهدي هذه الحقيبة وما فيها من ذكريات .. » .

وتبلغ قصائد الديوان أربعاً وثمانين قصيدة شغلت مائةً وأربعاً وتسعين صفحة من القطع الكبير ، أضافها الشاعر إلى حصيلته من قصائد الشعر العمودي .

١٧ – نافذة على القمر :

صدر الديوان عام ألفٍ وثلاثمائةٍ وتسعة وتسعين للهجرة الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وثمانٍ وسبعين عن مطبعة شركة فنون الرسم والنشر والصحافة بتونس ، وأول ما يلفتنا فيه حجمه ، إذ يقع في مائتين وأربع عشرة صفحة من القطع الكبير المربع الشكل .

ويشي الإهداء الذي تصدّر الكتاب بما للشاعر من خيال خصب حلّق به لمحادثةِ نافذةٍ بقوله : « إلى النافذة التي أطلّ منها القمر ذات مساء في الأفق الأخضر .. ، إليها أهدي هذه النفثات » .

والديوان مقسّمٌ إلى أربعة أقسام حمل كل منها – عدا الأول – عنواناً مستقلاً ، يضم مجموعة من القصائد بلغ إجماليها في الأقسام مجتمعة ثمانٍ وثمانين قصيدة وست مقطوعات .

١٨ - عبير الذكريات :

يحوي الديوان إحدى وثمانين قصيدةً ومقطوعةً في مائة وعشرين صفحةً من الورق الأبيض المتوسط ، أصدرتها دار تهامة للنشر ضمن مجموعة الخضراء عام ألفٍ وأربعمائةٍ واثنين للهجرة ، في طبعة ثانية ، أما الطبعة الأولى فقد صدرت عام ألفٍ وأربعمائة للهجرة . ويهدي الشاعر ديوانه إلى ابنه فؤاد قائلاً : « إلى إبني الدكتور فؤاد الذي عاش بعيداً عني وهو أقرب الناس إلى نفسي » .

والكتاب في شكله ، نموذج آخر من نماذج التبويب عند الزمخشري ، فمحتواه مقسّمٌ إلى خمسة أقسام مسمّاة هي : " أغاريد الوفاء ، عبير الذكريات ، من النافذة ، الرسائل المطوية ، من رباعياتي " .

١٩ - جدة (عروس البحر) :

صدر الديوان عن مطابع الشرق الأوسط بالرياض، وهو آخر دواوين الزمخشري، إذ تؤرّخ له بعض المراجع بعام ألفٍ وأربعمائة وسبعة للهجرة[1] ، الموافق لعام ألفٍ وتسعمائة وسبعة وثمانين (١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م) .

ويبلغ الديوان أربعاً وأربعين صفحة من القطع المتوسط ، شُغل أوائلها بإهداء من الشاعر إلى مدينة جدة الحمراء ، كما سماها ، ثم تهنئة إلى رئيس بلدية جدة آنذاك ، وَلِيها رسالة بعث بها إلى الأستاذ عبد المقصود خوجه تحت عنوان " مشاركة " .

وقد بلغت مادة الديوان خمس عشرة قصيدة نُظم أكثرها تغنياً بمدينة جدة ، انتخبها الشاعر من بعض دواوينه السابقة كديوان " حقيبة الذكريات "، " الشراع الرفاف " ، " معازف الأشجان "، " عبير الذكريات " ، والتزم في انتخابه نصوص القصائد في صورتها الأولى ، خلا قصيدة " تغريد على الشاطئ " التي جمع فيها قصيدة العنوان من ديوان " حقيبة الذكريات " إلى قصيدة " على الشاطئ ١ " ، " على الشاطئ ٢ " من ديوان " الشراع الرفّاف " .

هذا ، وقد جاءت المادة المختارة للديوان مما مثّل اتجاهه المحافظ من شعره .

---

(١) انظر " مجلة المنهل " - ع ٢٦٤ - ص ١٨٣ .

٢٠ - (رباعيات الخضراء) مخطوطة :

في ست ورقات من القطع الكبير خط الشاعر طاهر زمخشري مجموعة شعرية صغيرة وصلتني خلواً من التسمية ، وقد أشار ابن الشاعر في حديث شخصي معه إلى أنّ والده كان قد عزم على نعتها : " رباعيات الخضراء " ، إلا أني وجدتها تحوي قصيدتين مطوّلتين مما لا يتفق مع هذه التسمية ، ومع ذلك رأيت التجاوز في قبولها لعدة اعتباراتٍ منها : الالتزام برغبة الشاعر التي نقلها عنه ابنه ، ومنها ضرورة التقيد بمسمًّى معين للمجموعة حتى يميزها ، ومنها أيضاً تغليب كثرة الرباعيات على القصائد في تخصيص اسم المجموعة بالرباعيات .

والمخطوطة صغيرة لا تقوم بمادة ديوان أو مجموعة شعرية بالمعنى الصحيح لها ، وقد ذكرت لي أسرة الشاعر أنها جزء من مجموعة أكبر لم تتمكن الأسرة من تجميعها كاملةً فلم أتمكن بالتالي من الحصول عليها(*) ، وما حصلت عليه منها عبارة عن ست رباعيات وقصيدتين رُتبت ترتيباً يخالف ما سار عليه الشاعر في دواوينه الأخرى إذ جاءت الرباعيات متصدرةً المخطوطة على النحو التالي :

بجانبي ، من بعيد ، صفو الزمان ، يد النسيان ، التناسي ، بعد غدٍ .

ثم تبعتها القصيدتان ، وهما : المنى ، ومرحباً بالهوى .

وجميع هذه النصوص لم يسبق نشرها في دواوين سابقة للشاعر ، فهي جديدة بالنظر إلى كونها بناءً شعرياً متكاملاً مُعَنْوناً لم يرد بهذه الصورة من قبل ، أما بالنظر إليها مفككة ، فعناوين القصائد شبيهة بأخواتها في الدواوين الأخرى وربما تكرر العنوان بنصه فيها ، من مثل : (من بعيد ، التناسي) ، ومضامين النصوص أيضاً لا جديد فيها تخرج به عن مضامين الدواوين السابقة ، فهي تدور حول تجربة الحب باستثناء رباعية " يد النسيان " المتضمنة شكوى وبث من الشاعر لهمومه بعيداً عن

(*) اعتذرت أسرة الشاعر عن عدم تمكنها من موافاتي ببقية المخطوطة لصعوبة البحث عنها ، فصرفت عنها النظر تقديراً لتلك الظروف التي اضطرتني للمتابعة أكثر من عامين في سبيل الحصول على هذه الوريقات التي وصلتني .

الحب ، وكذلك قصيدة " المنى " التي تتحدث عن مولد النبي محمد ﷺ وقد مرّ بالشاعر في الخضراء (تونس) .

هذا ، وجدير بالذكر أن نصوص المخطوطة كلها تركب بحور الشعر العمودي الذي يلتزم الوزن والقافية الموحّدين .

٢١ - مجموعة الخضراء :

تُعد هذه المجموعة الخطوة الأولى من الشاعر في وضع ديوان لأعماله كاملةً وقد صدرت عام ألفٍ وأربعمائة واثنين للهجرة ، الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ واثنين وثمانين للميلاد في نحو تسعمائةٍ وأربعٍ وستين صفحةً من القطع المتوسط الأبيض ، وتضم الطبعات الثانية لستة دواوين توالى صدور طبعاتها الأولى على فترات متفاوتة بتونس ، وبعض هذه الدواوين لم أرَ طبعاتها الأولى واستقيت تواريخ صدورها من الإهداءات على النحو التالي :

١ - الأفق الأخضر ، عام ١٣٩٠ هـ

٢ - الشراع الرفّاف ، عام ١٣٩٤ هـ

٣ - معازف الأشجان ، عام ١٣٩٦ هـ

٤ - حقيبة الذكريات ، عام ١٣٩٧ هـ

٥ - نافذة على القمر، عام ١٣٩٩ هـ

٦ - عبير الذكريات ، عام ١٤٠٠ هـ

واحتفظ الشاعر في المجموعة لكلّ ديوان بمحتواه كما صدر في الطبعة الأولى شكلاً ومضموناً .

٢٢ - مجموعة النيل :

تبعت هذه المجموعة سابقتها في خطوات الأعمال الكاملة للزمخشري ، إذ صدرت عن دار تهامة عام ألفٍ وأربعمائةٍ وأربعة للهجرة ، الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وأربعة وثمانين للميلاد وبين دفتيها الطبعات الثانية لستة دواوين أخرى يجمع بينها مكان الطبع وهو مصر ، ورُتِّبت أيضاً على ضوء تاريخ صدورها في طبعاتها الأولى التي لم أتمكن كذلك من الحصول عليها جميعاً ، ووقفت على تاريخ ما لم أحصل عليه من خلال

الإهداء ، فكانت كما يلي :

١ – أحلام الربيع ، عام ١٣٦٥ هـ ٢ – همسات ، عام ١٣٧٠ أو ١٣٧١ هـ

٣ – أنفاس الربيع ، عام ١٣٧٤ هـ ٤ – أغاريد الصحراء ، عام ١٣٧٧ هـ

٥ – على الضفاف، عام ١٣٨١هـ ٦ – عودة الغريب ، عام ١٣٨٣ هـ

والمجموعةُ سبعمائةٌ وخمسٌ وستون صفحة من القطع المتوسط الملوَّن ، خُصَّ فيها كلُّ ديوانٍ بلون مختلف ، واحتفظ بمادته دون تغيير في شيء من معالمها .

وقد استعنت بهاتين المجموعتين لاستكمال عرض أعمال الشاعر مما لم أحصل على طبعاته الأولى .

هذا ، وقد كان الزمخشري – رحمه الله – بصدد إخراج مجموعة ثالثة عزم على تسميتها " مجموعة الأرز " ، يضع بين جناحيها عدداً من دواوينه التي صدرت بلبنان أو تبلورت فكرة طبعها في ذهنه هناك .

وتشير بعض المراجع إلى وجود ديوانٍ تحت مسمّى " حطام القيثارة "[1] ، وآخر يحمل اسم " قيثارة النسيان "[2] ، كما يذكر الشاعر نفسه أنّ له تجربة في الشعر الحرّ في ديوانه المسمّى " قيثارة الإنسان " ، كما سبق وأشرنا إلى ذلك[3] .

ولم أعثر في دواوين الشاعر على ما يحمل أحد هذه الأسماء ، كما لا تملك أسرته أدنى فكرة عنها وكذلك الدارسة السابقة : مريم أبو بشيت التي أتيحت لها فرصة لقاء الشاعر قبيل وفاته ، لذا لا أعلم ما إذا كانت هذه المسميات المتعددة : لديوانٍ واحدٍ أم

---

(١) الفائزون بالجائزة – ص ٧٥ ، مجلة المنهل – ع٤٦٤ (١٤٠٨ هـ – ١٩٨٨ م) – ص ١٨٣ .

(٢) المرجعان السابقان .

(٣) مجلة الفيصل– ع١٢١ (١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م) – لقاء مع (طاهر زمخشري : عصفور الشعر) – ص ٥١ .

لثلاثة ! وهل خرجت إلى حيّز التنفيذ أم أنها مشروع كان الشاعر بصدد تنفيذه وباح بسرّه قبل ذلك ؟! وإذا كان قد نُفّذ ، فهل ظهر لجمهور المتلقّين أم ظلّ قيد الخط ؟! كلها تساؤلات تحوم حول هذه العناوين ولم أجد ما يكشف عنها رغم سعيي في ذلك .

والأمر ذاته ، في مسرحية شعرية نُسبت إلى الشاعر[1] بعنوان " غرام ولاّدة " ، وهو عنوان لمسرحية شعرية منسوبة إلى الأستاذ " حسين عبد الله سراج "[2] ، وقد تحققت من صحة نسبتها لهذا الأخير بالاطّلاع عليها في طبعتها الثانية[3] .

بقي أن أشير في إنتاج شاعرنا إلى عددٍ من الآثار هي ليست بالشعرية الصرفة – كما هو الحال في الدواوين – لكنها وثيقة الصلة بالشعر[4] . وأعني بها آثار الشاعر الآتية :

- " العين بحر " : وهي محاضرة ألقيت بنادي الاتحاد العربي السعودي بجدة ، تحدث فيها عن العين من منظور فني ، ومكانتها في الشعر العربي ، وأورد في ذلك بعضاً مما قيل فيها بأسلوب بسيط جذاب ، وقد صدرت المحاضرة عن مكتبة جدّة عام ألفٍ وثلاثمائةٍ وتسعة وثمانين للهجرة ، في كتيب يتألف من نحو ثلاثين صفحة .

---

(١) الفائزون بالجائزة – ص ٧٥ ، مجلة المنهل – ص ١٨٣ .

(٢) وُلد الأستاذ حسين في الطائف عام ١٣٣٢ هـ ، وتلقّى علومه الأولية بمدرسة الفلاح بمكة ، ثم رحل إلى شرق الأردن حيث أتمّ دراسته هناك . وهو قاص وروائي جيد العبارة وقوي الأسلوب ، وهو شاعر أيضاً ، ويعد أول من اقتحم ميدان المسرح الشعري في هذه البلاد . (انظر موسوعة الأدباء والكتاب – القسم الثاني – ص ٤٠) . وقد ورد ذكر المسرحية منسوبةً إليه في قائمة إصدارات تهامة للنشر والمكتبات، سلسلة الكتاب العربي السعودي ، تذييل مجموعتي (النيل ، الخضراء).

(٣) صدرت عن دار تهامة للنشر – عام ١٤٠٢ هـ – ١٩٨٢ م ، الطبعة الثانية .

(٤) للشاعر آثار أدبية نثرية صرفة ، منها مجموعة قصص نشرها على صفحات الصحف ، ومثل قصة " الريال " التي كانت تُنشر على صفحات جريدة عكاظ (حديث خاص مع ابنه) ، وله أيضاً كُتيب بعنوان " الأصيل " ، يحوي مجموعة من التأملات والمقالات النفسية والاجتماعية بلغت خمساً وثلاثين مقالاً ، شغلت نحو مائة وثلاثين صفحة من القطع الصغير .

- " ليالي ابن الرومي " : دراسة نقدية صمم الشاعر على إخراجها « ليتحدى الشؤم الذي اشتهر عن ابن الرومي وكل ما يتصل به »[1] ، ولكنه لم يتمكن من ذلك، إذ ظلّ الكتاب مخطوطاً إلى أن فقده إثر سقوط حائط في منزله على أوراقه فأتلفها .
- « المهرجان » ، وهو كتاب عني بالجمع بين الشعر والنثر ، حيث حوى عدداً من القصائد والمقالات بأقلام عدد من الأدباء والشعراء في المملكة كُتبت ونُظمت تحية لجلالة الملك فيصل – وكان حينئذٍ أميراً – بمناسبة عودته إلى الوطن من أول زيارة قام بها للولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية ، في مهرجان أقيم بجي أجياد بمكة المكرمة[2] ، وقد نفدت الطبعات لهذا الكتاب منذ زمن ، وكان الشاعر نفسه – على حد قول ابنه – يبحث عن نسخة للكتاب ممّن ظفروا بها لفقده خاصته بسبب أو بآخر .

---

(١) مجلة المنهل – ع ٤٥٩ جمادة الأولى ١٤٠٨ هـ – يناير ١٩٨٨ ، عبد الله القرعاوي – مقال (ابن الرومي والمهرجان والزمخشري) – ص ٢٠٧ .

(٢) المرجع السابق – ص ٢٠٧ .

سادساً : مكانته :

لست هنا بصدد التعريف بمكانة الشاعر طاهر زمخشري ، وإنما القصد التذكير بهذه المكانة وتأكيدها . فهذا الشاعر الذي لُقّب في مستهل حياته بشاعر الشباب السعودي[١] هو أحد أعلام المدرسة الشعرية في الوطن العربي عموماً ، كما أنه لبنة من لبنات النهضة الأدبية السعودية ، وقد ارتبط اسمه ببناء الأدب السعودي الحديث ارتباطاً وثيقاً يؤكد دوره في دفع عجلة تطوّره فضلاً عن إحيائه وشدّ أزره .

والزمخشري عبقرية من عبقريات الشعر في المملكة العربية السعودية يملأ اسمه الأسماع وتتجاوز شاعريته الآفاق القريبة إلى آفاق أخرى بعيدة[٢] ، وقد أشاد به عدد من كبار أدباء المملكة ونقادها ، كان منهم الأديب أحمد عبد الغفور عطّار الذي عدّ شاعرنا : الأستاذ النابغة ، ورأى في شعره امتداداً للأصالة التي يفوح بها الشعر الحجازي الأموي ، فقال : « وإذا كان شعر عمر بن أبي ربيعة والعرجي وجميل يعجب القارئ العربي ، فإن شعر الزمخشري وزملائه من شعراء الحجاز المعاصرين سيعجبه من غير شك لأن الجوّ الذي مهّد لأولئك الماضين سبيل الشعر ، موجود يمهّد للحاضرين أيضاً » .

ولم يتردد في التصريح بإعجابه بالشاعر في باكورته الأولى " أحلام الربيع " ، وعزا ذلك الإعجاب إلى ما أظهره الشاعر من قدرة على العطاء الشعري الرائع في وقتٍ وجيز وعمر زمني لا يعدو بضع سنين . ثم قال : « وأعتقد أن مرور الأيام سينمي ملكة الشاعرية في هذا الشاعر المطبوع الذي يثب درجات السلم وثباً ، فهو في بضع السنوات الماضية استطاع أن يكون في الرعيل الأول من شعراء الحجاز »[٣] .

وذهب الدكتور عمر الساسي إلى تأكيد تميز شاعرنا وامتيازه قائلاً : « أما طاهر زمخشري فهو شاعر غنائي مرهف الحس يذوب رقةً وعذوبة » ، وأما شعره فهو من

---

(١) انظر المجلة العربية ، ع ١٣٣ – ص ٩٤ .

(٢) انظر رأي الدكتور بدوي طبانة في كتابه " من أعلام الشعر السعودي " – ص ٢٣٨ .

(٣) مقدمة ديوان " أحلام الربيع " – بقلم أحمد عبد الغفور عطار – مج النيل – ص ١٧ وما بعدها .

عيون الشعر العربي المعاصر إذ « يملأ عشرات الكتب دون أن يتأثر مستوى الجودة فيه ، أداءً وتصويراً وإبداعاً جمالياً محلقاً »[1] .

وللأستاذ محمود عارف نظرة تقدير لشاعرنا ، فالزمخشري عنده « شاعر معتكف على الشعر وهو صاحب جَلَد على مشقات الاعتكاف الشعري » ، كما أنه « شاعر " موطن القداسات " وبلبل الصحراء المغرّد »[2] .

وتتواصل الإشادة من أعلام المملكة بطاهر زمخشري مما يصعب معه الحصر والتقييد .

وخارج أرض الوطن ترددت أصداء الشاعر الكبير فاحتفى به أرباب الأدب في أقطار الوطن العربي ، فمن مصر احتفى به بعض زعماء الأدب كالأديب حسن كامل الصيرفي الذي قدّم لديوانه الأول " أحلام الربيع " وأشاد بشاعريته[3] ، وكذلك الناقد الأدبي الكبير الدكتور مصطفى السحرتي الذي تناول بعض شعره بالدراسة في إشارته إلى موسيقى قصيدة " أين الصديق " ، ومثلهما الأستاذة المصرية جليلة رضا التي فاخرت بالزمخشري (شاعر الأرض المقدسة الشماء) ، وماله من شعر « يعبّر عما وهبه الله القدير من لماحية وشفافية وبلاغة وتأثير مع مراعاة ما يحفظ للشعر العربي سماته وخصائصه »[4] .

وكذا تجد الإشادة من أقطاب مصر في هذه الأبيات للشاعر المصري (محمد مصطفى حمام) وفيها يقول :

أكرم به من " طاهرٍ " مطهّرِ
وعالمٍ موقرٍ " زمخشري "

---

(١) دراسات في الأدب العربي على مر العصور – ص ١٣٨ .

(٢) مجلة المنهل – جمادى الثانية ١٣٧٨ هـ – يناير ١٩٥٩ م – ص ٢٩٧ .

(٣) انظر تقديم ديوان " أحلام الربيع " – بقلم حسن الصيرفي – مج النيل – ص ١٣ وما بعدها .

(٤) وقفة مع الشعر والشعراء : دراسات أدبية – جليلة رضا – ج٢ – طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ م – ص ٩١ .

وكـــاتبٍ خصــب البيـــان مزهــرِ
وشـــاعر ســامي الخيـــال عبقــري

....

رب الأغـــاريدِ ، وشـــادي المعشــر
وصـــائغ الشـــعر كصـــوغ الجوهـــرِ[1]

ومن تونس الملقبة (بالخضراء) ، ترددت الأصوات تحيي الشاعر طـاهر زمخشـري وتُكبر فيه ذلك الحب الكبير لتونس ، ذلك الحب الذي تجلّى دفّاقاً مسترسـلاً عـبر ستة دواوين ضمتها مجموعة (الخضراء) كان الشاعر فيها – كما يقـول الأستاذ التونسـي محمد الصادق عبد اللطيف – يصلـك بنفسه ويلتصق بـك ساعياً إلى الجمال والخيْر والحق والوضوح [2] ، ولذا فإن « شعراً يحمل مثل هذه العواطف لهو من خيرة ما يحفظه الزمان وتتناقله الأفواه »[3] .

• • •

ولاشك أن تتويج شاعرنا بهذه المكانة لم يكن هبةً ممن حوله ، وإنما كان ذلـك عـن استحقاق منه ، لما له من جهود عظيمة في مساره الأدبي الشـائك ، فالزمخشـري بنتاجه الضخم الذي بلغ العشرين ديواناً استطاع أن يضيف إلى الشعر الحديث ثروة قيمة تعبق بالشعر الأصيل والشاعرية المطبوعة ، كما كان – رحمه الله – الرائد الأول دون منازع في فتح باب الشـهرة والدعايـة للإنتـاج الأدبـي السـعودي والحجـازي منـه علـى وجـه الخصوص حين طبع ديوانـه الأول " أحـلام الربيـع "[4] ، ومـن هـذه الأولويـة في نشـر الإنتاج كان الأول في تخطي حدود بلاده وتحقيق شهرة واسعة في أماكن شتى لم يسـتطع

---

(١) من قصيدة " صاحب الأغاريد " – مج النيل – ص ٣٤٣ .

(٢) المجلة العربية – ع ١٢٠ – السنة ١١ (محرم ١٤٠٨ هـ – سبتمبر ١٩٨٧ م) – مقال (تونس الخضراء في وجدان طاهر زمخشري) – ص ٦٩ .

(٣) المصدر السابق .

(٤) انظر مقدمة " أحلام الربيع " – بقلم أحمد عبد الغفور عطار – ص ١٧ .

غيره أن يوصل اسمه إليها[١] ، بل وأصبح شعره موضعاً لدراسات جمة منها الأكاديمي في الجامعات السعودية[٢] والعربية معاً[٣] ، ومنها غير الأكاديمي[٤] .

• • •

وقد خرجت هذه المكانة لشاعرنا طاهر زمخشري عن نطاق الاعتراف المجرد إلى نطاق التكريم ، فحظي من ذلك بالكثير من (مواكب الأفراح) ، كما يسميها[٥] ، كان في مقدمتها حفل تكريمه في السفارة التونسية بجدة بحضور السفير التونسي الأستاذ قاسم أبو سنينة الذي دعا إلى الحفل زملاء الشاعر من الأدباء والشعراء والإعلاميين وفيها دار الثناء العاطر على مجهود الشاعر في شتى الجوانب الثقافية[٦] .

كما بادرت مؤسسة تهامة بتكريم الشاعر في حفلة مشفوعة بطبع مجموعتيه " النيل والخضراء " على حسابها الخاص ، ثم احتفى الأستاذ عبد المقصود خوجه بشاعرنا في حفل تلا حفل تهامة ، هذا إلى جانب الحفل التكريمي من الفنانين ومن جمعية الفنون والثقافة[٧] .

---

(١) انظر دراسات في الأدب العربي على مر العصور – ص ١٣٨ .

(٢) من الرسائل التي اطلعت عليها دراسة أعدها الدكتور عبد الرحمن الأنصاري بعنوان (ظاهرة الهروب في أغاريد الصحراء) ، ودراسة قامت بها الباحثة مريم أبو بشيت بعنوان (شعر طاهر زمخشري) ، وهناك دراسات أخرى في طور البحث تجري في جامعة أم القرى وربما في غيرها من الجامعات .

(٣) منها دراسات في جامعة القاهرة ، وجامعة السودان ، ومعاهد اليونسكو ، انظر هامش ص ٢١١ من كتاب (الحركة الأدبية في المملكة) لبكري شيخ أمين .

(٤) منها كتاب (طاهر زمخشري) حياته وشعره : لعبد الله عبد الخالق مصطفى وهو صادر عن النادي الأدبي بمكة ، وكتاب (مظاهر في شعر طاهر زمخشري) للدكتور عبد الله باقازي ، وفصول في بعض الكتب الأدبية والنقدية .

(٥) انظر جريدة البلاد ع ٨٣٧٦ – رحلة إلى الموت رقم (٤) ح (٢) – ص ٦ .

(٦) انظر المصدر السابق – ص ٦ .

(٧) انظر السابق – ص ٦ .

وقد نال الزمخشري العديد من الجوائز والأوسمة من المملكة وخارجها ، فمُنح عام ١٩٦٦ م وسام الاستقلال التونسي من الدرجة الثالثة بعد أن ألقى قصيدته " الصباح الجديد في تونس الخضراء " في عيد الاستقلال أمام السيد الرئيس " الحبيب بورقيبة " بقصر قرطاج . وفي عام ١٩٧٤ م نال وسام الجمهورية الثقافي من الصنف الثاني عن قصيدة " أنت العميد " التي ألقيت بين يدي الرئيس التونسي " الحبيب بورقيبة " بمناسبة الاحتفال بذكرى عيد ميلاده الواحد والسبعين .

وعن هذين الوسامين يقول الشاعر : « لقد كنت أول سعودي تشرف بالتكريم بالوسامين ، وبعدي كثيرون من إخواني السعوديين – الأدباء طبعاً – كُرِّموا بأوسمة ، ليست مثلي ، فإني الوحيد الذي أحمل وسامين »[1] .

وفي عام ١٤٠٥ هـ ، حصل الزمخشري من وطنه المعطاء المملكة العربية السعودية على جائزة الدولة التقديرية في الأدب ، وعدّ هذه الجائزة إثبات لوجود الحركة الأدبية في المملكة ، ثم اعتبرها تكريماً معنوياً لا مادياً فقال : « الجائزة من حيث قيمتها المادية – عندي – لا تساوي شيئاً ، لكن حجمها وقيمتها أكبر وأعمق من القيمة المادية ، فهي رمزٌ لتقديري شخصياً لما بذلته ، ورمز تقديرٍ لجهود غيري من الأدباء »[2] .

وتآزر حصوله على هذه الجائزة مع كلمة للكاتب العربي أكرم زعيتر في تأكيد ما لشاعرنا من مكانة في محيط الأدب والمعرفة العربية ، إذ يقول زعيتر متوجهاً بالحديث إلى خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبد العزيز : « يا سيدي لقد خلّف لنا التاريخ زمخشرياً واحداً وفي هذا اليوم نحتفي بميلاد الزمخشري الثاني »[3] .

وفي تواصل مستمر لتقدير طاهر زمخشري الشاعر الفنان ، نال عام ١٤٠٧ هـ الأسطوانة الذهبية التي يوزّعها " اليونسكو " كل عام على المتفوقين في مجال الفن – والمقصود به الغناء وما يتصل به – باعتباره شاعراً غنائياً ومؤلفاً للعديد من الأناشيد

---

(١) المصدر السابق – ص ٦ .

(٢) مجلة الفيصل ع (١٢١) ، (١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧ م) – ص ٥٣ .

(٣) جريدة البلاد – ص ٦ ، والمقصود بالزمخشري الأول صاحب الكشاف .

والأغاني التي تم تلحينها وإذاعتها في الإذاعات السعودية ، وكان – رحمه الله – ثاني اثنين ظفرا بها ، كشاهد على تأسيسه للقاعدة العريضة للفن الغنائي السعودي ، أما الآخر فقد كان الموسيقار محمد عبد الوهاب[1] .

(١) انظر المصدر السابق – ص ٦ .

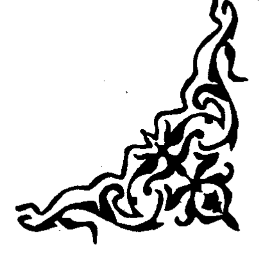



الفصل الثاني

الصورة الشعرية

المبحث الأول : مفهوم الصورة في النقد الحديث .

المبحث الثاني : الصورة أداةٌ للتعبير الشعري .

المبحث الأول

مفهوم الصورة في النقد الحديث(*)

ليس هناك بترٌ تامٌ للعلاقات بين مفهومي الصورة قديماً وحديثاً ، فالصورة الحديثة تطوّرٌ لما وصل إليه النقد القديم، وفيما عدا ما توصّل إليه النقد الحديث من أشكال جديدة لها [كالرمز والرسم بالكلمات – وهذا الأخير أشار إليه الإمام عبد القاهر الجرجاني عابراً في قضية النظم](1) ، فيما عدا ذلك، ليس للنقد الحديث إلا فضل التبويب الدقيق ووضع المصطلحات وتصحيح بعض المغالطات التي وقع فيها السابقون .

بل إن هذه الصلة بين مفهومي الصورة تقوى لدى بعض النقّاد حين نجده يقصر الصورة على بعض ألوان البلاغة – وهي التشبيه والمجاز ممثلاً في الاستعارة ، ويبقى تميز جهده فيها عمن سبقه من الأوائل بما يكتشفه في تلك الألوان من توسّع في العلاقة بين أطراف الصورة وتقبله النسبي لما يقع فيها من تحرر من طابع العقلانية والمنطقية التي كانت تسيطر على التصوّر القديم لهذا العنصر(2) .

وفي إجمال أكثر دقة أجد أن أهم ما قدمه النقد المعاصر من جهود في ميدان الصورة تمثّل في تلك العناية التي أولاها نقادنا المعاصرون لأوجه التصوير التي وقف عندها النقد القديم أو ألمح إليها " كالاستعارة والتشبيه " ، وتنبّههم إلى ما فيها من خطورة ومالها من فعالية في أداء الوظيفة التعبيرية للنصّ الشعري ، ومحاولتهم – من بعد – الوقوف على مكامن القوة أو الضعف والخصب أو الجدب في كل منهما ، وتعزيز ذلك

(*) سأتناول حيثيات هذا المفهوم في ضوء مرئياته عند نقادنا العرب ، أما تصور مفكري الغرب المعاصرين فلن أتطرق إليه إلا لماماً وفق ما يعرض لي في دراستي أو يرد ضمن نصوص عربية لنقادنا .

(1) انظر (دلائل الإعجاز – تعليق : محمود شاكر – مطبعة المدني – القاهرة – ط3 ١٤١٣ هـ / ١٩٩٢ م – ص ٤٨٨ وما بعدها) .

(2) انظر مثلاً الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي – الولي محمد .

بتحليلات نقدية مثرية كان من ثمارها – على الأرجح – تفكيك الاستعارة إلى عناصر تصويرية أدق [كالتشخيص والتجسيم والتجسيد والتجريد] ، ووضع الاصطلاحات المناسبة لكلٍّ .

ومن ثمّ ، أمكن لنقدنا الحديث التوصل إلى أشكال جديدة أدرجت تحت أنماط التصوير الشعري بما لها من قدرة على الإيحاء وإثارة مخيلة وعاطفة المتلقي وإثراء اللغة التعبيرية في السياق الشعري من مثل الصور الذهنية(١) والرسم بالكلمات والصور باعتبارها رمزاً ، وتراسل الحواس(٢) .

ومن أجل الانطلاق بكل الخطوات السابقة ، كانت جهود النقاد المعاصرين في الارتقاء بمكانة الصورة واعتبارها القلب النابض في العمل الأدبي ، والسعي ما أمكن في وضع حدود وأُطُر تؤطرها بدلالة ومفهوم بيّنين . وسآتي فيما يلي بإذن الله على تفصيل لما سبق .

• • •

لقد خطت الصورة مع إطلالة العصر الحديث خطوات واسعة نحو التربع على قمة جماليات العمل الأدبي وفنياته ، وتقدم هذه الخطوات مواقف نقدية أحاطت الصورة بنصيب وافر من التقدير ، وسلّمت لها بالسبق والأفضلية في إدارة العمل الأدبي ،

---

(١) يعرفها الدكتور علي البطل بأنها « نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له ، ويصنّف هذا التعريف الصورة بحسب مادتها إلى صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية ، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس ويضاف إليها الصور الحركية والعضوية » – الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دار الأندلس للطباعة – ط١ ١٩٨٠م – ص ٢٨ ، أما الدكتور ساسين عسّاف فيعرّفها بأنها " صورة لا عقلانية ، إنها من كدّ الذهن وصنعه .. وهي تقوم على أساس إلحاق صفة بأمر لا يمتلكها أساساً بغاية خلق حقيقة غير موجودة " ويمثل لها بمثل قوله : « شفاه من ثلج أزرق » – انظر (الصورة الشعرية : وجهات نظر غربية وعربية – دار مارون عبود – ١٩٨٥ م – ص ٦٨) ، هذا وذهب آخرون إلى أنها هي الرسم بالكلمات ، وسيأتي ذكر لذلك في هذه الدراسة .

(٢) سيأتي لاحقاً إن شاء الله ذكر للأشكال الثلاثة في الفصل الرابع

فغدت في ضوء هذه المقاييس المحتفية تحتل « مكاناً جوهرياً في كل عمل فني وخاصة الشعر »[١] ، بل هي للشعر « واسطته الرئيسة وجوهره الدائم الذي يحقق له التفرد ، ويرتبط به ارتباطاً جدلياً بمتغيراته الذاتية والموضوعية ، فكان البحث في الصورة يقترب في وجوه كثيرة من البحث في الشعر وخصوصيته العصرية التي تمنحه قيمة فنية - إنسانية توازن بين المتعة الفنية أو الإثارة وتجارب الحياة وقضايا الفكر المتبلور بمسارب شتى ومواقف مختلفة »[٢] .

ولم تكن مثل هذه الخطوة الواسعة في الاحتفاء بالصورة صدى بغير صوت ، إنّما هي وليدة أجواء جديدة خلقت متنفساً للإبداع الشعري ومن ثمّ للرأي النقدي عبر عدد من الأدوار والمراحل ، وأول ما كان من هذه الأدوار : فك رق الخيال والاحتفاء به بعد أسره وتضييق الخناق عليه .

وهي خطوة إيجابية صانعة كانت بواكيرها - كما يذكر عدد كبير من النقاد - على يد " كولردج "[٣] ، الذي اعتبر الخيال جوهر الصورة الشعرية وأن وظيفته وظيفة خالصة لكونه « يعمل في المادة الأولية للتجربة معطياً لها تكويناً وشكلاً جديدين »[٤] ، فآتت دعوته أكلها وسار على دربه روّاد النقد في أوروبا لاسيما أتباع الرومانسية ،

---

(١) الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره - دراسة نقدية نصية ، صلاح عبد الحافظ - دار المعارف - ط١ - ١٩٨٣ م - ج٢ (البناء الفني والصورة) - ص ١٢٥ .

(٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث - بشرى موسى صالح - المركز الثقافي الغربي - ط١ ١٩٩٤ م - ص ٧ .

(٣) انظر الصورة الأدبية - مصطفى ناصف - مكتبة الفجالة - القاهرة - ١٩٥٨ م - ص ٢١٩ ، أيضاً " النقد الأدبي الحديث " - محمد غنيمي هلال - نهضة مصر للطباعة - القاهرة (دون تاريخ أو طبعة) - ص ٣٨٩، والصورة في الشعر العربي - البطل - ص ٢٢ ، ٢٣ ، وكذلك شعراء السعودية المعاصرون - أحمد كمال زكي - دار العلوم للطباعة والنشر ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣ م - ص ١٩٤ .

(٤) النص لكولردج . انظر " الصورة في الشعر العربي " - ص ٢٣ .

واهتدى بهم من بعد النقاد العرب في تمجيد الخيال والاعتراف بقدراته في الخلق والتركيب والإبداع الشعري ، حتى رأوه « قوةٌ حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز وتحليل الأشياء والتأليف بينها وتشكيلها على نحو جديد ... »[١] ، وغدا من المسلّم به أنّه ملكة تميز الشعراء عمن سواهم ، وبها تتكون القوة السحرية التي « تنشيء من جديد وتخلع الحياة على الأشياء من خلال روح الشاعر التي تنفث في البر والبحر والهواء والجوامد بل وتؤلّف بين المتنافرات والأضداد والعام والخاص لتجعل الصور في تناسق عضوي مترابط »[٢] . فخرج بذلك كله من كونه علةً تخالط العقل ، أو مستوىً متدنيًا من مستويات التفكير ، إلى كونه « حدثاً معقدًا ذا عناصر كثيرة ، يضيف تجارب جديدة ... الخيال الإنساني هو المبدأ الأول في كلّ إدراك ، إيجابي فعّال نشيط »[٣] .

ومن هذه المكانة التي تبوأها الخيال في ميدان النقد بدأ الدور الثاني ، إذ تفجرت طاقات الإبداع لدى الشعراء ومضت جرأتهم الأدبية تغذي نتاجهم بأكثر مما أقرّه التنظير من ألوان التحليق الشعري والجنوح في التخيل والتصوّر ، وأخذ الشاعر المعاصر يسترفد من مخيلته ما يحوي تجاربه ويعبّر عنها من الصور والخيالات إلى حدّ بلغ فيه بعضهم مبلغ الاستعانة " بالتهويمات " الخيالية في تجسيد التجربة ، وهي أنماط أثارت شيئاً من الضجة في أوساط المحافظين لكنهم ما لبثوا أن ألفوها « إذ كانت تعبّر بطبيعتها عن روح العصر »[٤] .

---

(١) دراسات في النقد الحديث ، عبد الفتاح عثمان – مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٩٠ م – ص ٩ ، وانظر شعراء السعودية المعاصرون – ص ٢٠٩ .

(٢) أدباء السعودية – يوسف حسن نوفل – ص ٧٩ .

(٣) الصورة الأدبية – مصطفى ناصف – ص ١٨ .

(٤) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر – عبد القادر القط – دار النهضة العربية للطباعة – بيروت – ط٢ ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م – ص ٤١٦ .

واختلفت في ضوء هذه الانتفاضة الأدبية موازين التقدير ، فبدا التشبيه أقل قداسة وإجلالاً مما كان عليه في التصور القديم الذي افتتن بأداته وغالى في احترامه واستعان به في تمثيل الرؤية الشعرية ونقل المشاعر بما وجد له من سمة حسية تتفق وطبيعة الواقع الصحراوي ذي العناصر الواضحة المتمايزة ، ومن بعد مع نمط التفكير الذي تقولب في قوالب السلف .

بل إن جملة الصور الجزئية ، المحدودة في قوقعة التشبيهات الحسية والاستعارات المنطقية لم تعدْ تقنع الشاعر المعاصر أو ترضي انفعالاته[1] ، إنما انطلق في قصائده متلاحق الأنفاس عبر سلسلة مترابطة من الصور تزخر بالحركة والأصوات والألوان وتكتظ بتيارات متداخلة من العواطف والمشاعر[2] . انظر مثلاً الشاعر العراقي بدر شاكر السياب وهو يأسرك بحركة الموج العاطفي المتتابعة في صور مليئة بالحياة حين يقول :

بابا .. بابا

أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رماله

من طينه المعطور ، والدم من عروقي في زلاله

ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل

أنا بعل : أخطر في الجليل ...

على المياه ، أنُثُّ في الورقات روحي والثمار

....

بابا .. بابا

جيكور من شفتيك تولد، من دمائك، في دمائي

---

(١) ليس هذا حكماً عاماً بل هو غالب على الشعراء المعاصرين ، في حين ظل بعض هؤلاء الشعراء مولعاً بالصور الجزئية من مثل نزار قباني . انظر " الصورة الشعرية والرمز اللوني " ، د. يوسف حسن نوفل - دار المعارف - القاهرة - ١٩٩٥ م - ص ٢٣ .

(٢) انظر " الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي " - الولي محمد - المركز الثقافي العربي - ط١ ١٩٩٠ م - ص ١٦٥ .

فتحيل أعمدة المدينة

أشجار تــوت فــي الربيــع ، ومــن شــوارعها الحزينــة

تتفجــر الأنــهار ، أسـمع فـي شوارعها الحزينــة

ورق البراعم وهو يكبر أو يمص ندى الصبـاح[١]

واقرأ للشاعر إبراهيم ناجي هذه الأبيات التي تريك مبلغ تواصل الشاعر المتألم مع ما حوله من مظاهر الحياة :

هــدأ الليــل ولا قلــب لــه	**أيـها السـاهر يدري حـيرتكْ**
أيـها الشـاعر خذ قيثـارتك	**غنّ أشجانك واسكب دمعتكْ**
رب لحنٍ رقص النجـمُ لـه	**وغزا السحب وبالنجم فتكْ**
غنّه حتى نرى ستر الدجى	**طلع الفجـر عليـه فانـهتكْ**

• • •

وإذا مــا زهــرات ذعــرت	**ورأيـت الرعـب يغشـى قلبـها**
فـترفّق واتئـد واعـزف لـها	**من رقيق اللحن وامسح رعبها**
ربما نامت على مهد الأسى	**وبكــت مســتصرخاتٍ ربــها**
أيـها الشـاعر كـم من زهـرةٍ	**عوقبت لـم تـدرِ يوماً ذنبـها**[٢]

وغيرهما من الشـعراء كثيرٌ جدًّا عـن مرونتـهم في التعـامل مـع الصـورة واتسـاع مساحة ما تشغله في نصوصهم ، ازديادٌ في انفتاحِ دائرة تنظير هـذا العنصـر كـان أظـهر معالمه أمر تعدد المفاهيم التي وضعت لتحديد مصطلح (الصورة) .

---

(١) من قصيدة " مرحى غيلان " - ديوان بدر شاكر السياب - ط بـيروت ١٩٩٧ م - دار العودة - المجلد الأول - ص ٣٢٥ - ٣٢٦ .

(٢) من قصيدة " الأطلال " - ديوان إبراهيـم نـاجي - دار العـودة - بـيروت - ط ١٩٩٨ م - ص ١٤١ .

مفهوم الصورة لدى النقّاد :

ليس ثمة دلالة متفق عليها في أوساط النقّاد لمصطلح (الصورة) ، فقد ظل مفهوم هذا المصطلح مصباً لشتى الآراء والتصورات ، ورغم التقاء بعض ما توصل إليه نقادنا من دلالاته مع بعضه الآخر في عدد من الجوانب ، فإن ثمة جوانب أخرى كانت مفترقاً لوجهات النظر وربما أثر شيء من هذا التفاوت في منهج الناقد بأكمله وموقفه مما يُعرض عليه أو يَعرِض له من نماذج التصوير الحديث والآراء النقدية حوله .

وأشكال تعدد المفاهيم هذا نشأ عن عوامل متفاعلة ومتداخلة عملت على خلقه ثم تعقيده حتى أصبحت محاولة الوصول إلى مفهومٍ موحّد لا يُختلف عليه أشبه ما تكون بالدوران في حلقة مفرغة لا يُعرف أين طرفاها[١] .

ولتكون المسألة أكثر وضوحاً ، أذكر بعض وأهم تلك العوامل التي حالت دون استقرار " الصورة الشعرية " في قالب نقدي حديث محدد ومتحد .

تذكر الدكتورة بشرى صالح أحد عوامل إشكال مفهوم الصورة الحديث وهو ارتباط الصورة بالإبداع الشعري ، وتُرجع وجه التعقيد في هذا الارتباط إلى كون الإبداع الشعري ذاته موضوعاً فشلت المساعي في تقنينه والوقوف على ماهيته وحدوده ، فهو خاضعٌ أبداً لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبّر عنها بالموهبة[٢] ، ومن ثمّ كان اتصال الصورة بجوانب مبهمة يصعب تحديدها بوابة تدخل من خلالها إلى أجواء مبهمة أيضاً .

عاملٌ آخر من هذه العوامل يتعلق بطاقات الصورة الشعرية نفسها ، أي كثرة زواياها التي يراها الأدباء والنقّاد ، فالصورة تتصل بعالمَيْن أحدهما المُدركات الحسية ، والآخر مجرد يتمثل في الفكر الذي استدعاها وأثارها[٣] ، كما أنّ لها طبيعة مراوغة

---

(١) إن الاتفاق على معنى محدد للمصطلحات أو التعريفات أمر صعب ونادر الحدوث فمن ذلك مثلاً مفهوم الشعر الذي اختلف حوله النقاد والشعراء جميعاً .

(٢) انظر " الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث " – ص ١٩ .

(٣) انظر " مقومات الصورة في الشعر في مملكة غرناطة " : دراسة تاريخية تحليلية – أحمد عبد الحميد إسماعيل – رسالة دكتوراه مخطوطة في كلية دار العلوم – جامعة القاهرة – قسم الدراسات الأدبية – ص ٧ ، وكذلك دراسات في النقد الحديث – ص ٧ .

« تتأبى تحليلاً يعتمد على بعد واحد تكشفه بنيتها اللغوية أو الأسلوبية أو مفهومها المباشر »[١] بسبب ارتباطها ببواعث ووسائل تشكيل وعناصر أخرى مساعدة[٢] .

أمّا ثالث عوامل التعدد فيعود إلى أنّ للصورة بُعدها النقدي القديم ، وحضورها المكثّف في النقد الحديث الذي تأثر بالمفاهيم الحديثة في النقد الغربي وهي بين هذين التيارين في حالاتٍ من المدّ والجزر .

أضف إلى العوامل السابقة ، ما كان للمناهج التي تناولت الصورة بالتحليل والدراسة من أثر في إعاقة توحّد المفاهيم ، فلكل منهج سماته وخصائصه ودلالاته ، والصورة حملت كماً هائلاً من خصائص كل منهج امتدت فيه « فكانت لها سمات محددة في أكثر من مجال من مجالات المعرفة الإنسانية في الدراسات اللسانية أو اللغوية أو الفلسفية أو الرمزية والبلاغية أو الفنية ، رصدت عند الغربيين في خمس دلالات هي : اللغوية والذهنية والنفسية والرمزية والبلاغية أو الفنية »[٣] .

كما تأثرت الصورة بالمذاهب النقدية والأدبية المختلفة حين خضعت لنظرات كل مذهبٍ منها وقوانينه التي رسمها لها ، بَدءاً من الكلاسيكية التي نفرت من الخيالات المحلّقة وتجلّى في شعر أتباعها القصد في الصور ، والخضوع في تشكيلها لضوابط العقل وما يعترف به من مساراتها، والميل بالتالي إلى الصور الحسية أكثر من الذهنية والنفسية .

ومن بعد الكلاسيكية كانت الرومانتيكية التي انطلق أصحابها بالصورة إلى عالمٍ أرحب من التخيّل والتصور فأصبح الشاعر عندهم « صانع الصور لا مكتشف الحقائق » ، وقيمة الصورة لم تعدْ « تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين

---

(١) يقصد المفهوم الذي يوحي به لفظ (صورة) مباشرة ، ويتصل بالتصوّر والتخيل .

(٢) تتمثل هذه البواعث في العواطف والأحاسيس التي تثيرها التجربة ، أما الوسائل فمن مثل التشبيه والتشخيص والتجريد ... الخ، وأبرز العناصر المساعدة في إيحاء الصورة وتأثيرها عنصر الإيقاع الموسيقي .

(٣) مقومات الصورة – ص ٧ نقلاً عن مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، د. نعيم اليافي ص ٤١ .

الأشياء وإيجاد الصلات الشكلية بينها ، وإنما قدرتها على الكشف عن العالم النفسي للشاعر والمزج بين عاطفته والطبيعة »[١] .

ثم من بعد البرناسية ، ومن بعدها الرمزية ، وكلٌّ ذو شخصية مستقلة أثرت في عنصر الصورة وأعانت على تعرقل مسيرة تحديد وتأطير مفهومه .

وهكذا ، وبتآزر من هذه العوامل ، بدا من الصعب توحيد النظرة إلى الصورة ، وجنّد النقّاد – كلٌّ على حِده – ملكاته النقدية ونظراته التحليلية في التوصل إلى مفهومٍ لها ، ووجدنا من ثَمَّ حشداً كبيراً من المفاهيم والدلالات ربما بلغ بعضها حد التضارب والتعارض مع بعض في جانب أو أكثر من جوانب الرؤية النقدية لدلالة هذا المصطلح .

وقد بدا مفهوم الصورة لدى بعض نقادنا غائماً معتماً ، لا يشي بدلالة واضحة عند الناقد نفسه فضلاً عن كونه يتفق مع ما رآه غيره حول معنى المصطلح ، فهذا الدكتور مصطفى ناصف يعرّف الصورة بأنها « منهج – فوق المنطق – لبيان حقائق الأشياء »[٢] ، وهو بهذا التعريف « يعالج الغموض بالغموض »[٣] ، ولعلّه صادر في ذلك عن تأثر بالفكر الغربي الذي عمد إلى تغليف أمور شتى بالفلسفة . أما قوله : « فوق المنطق » فالغالب في معناه التنبيه على ما للخيال من سيطرة في جانب التصوير.

ونظريته هذه تزداد صعوبة في الفهم لأنه لا يأخذ بها في تطبيقاته ومنهجه في الدراسة يحدد أنماط الصورة فيشير إلى الرمز ، كما يتناول النمط القائم على فنون البلاغة لكن من خلال الاتكاء على أحد ألوانه ، وهو الاستعارة ، التي عدّها العنصر الأقوى والأرقى وبلغ من عنايته بها أن اختزل الصورة الشعرية إليها وهي واحدة من

---

(١) دراسات في النقد الحديث – ص ١٠ .

(٢) الصورة الأدبية – ص ٨ .

(٣) الصورة الفنية في الشعر العربي – مثال ونقد – إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم – الشركة العربية للنشر والتوزيع – القاهرة – ط ١ – ١٤١٦ هـ – ١٩٩٦ م – ص ١٤ نقلاً عن " البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي " – علي علي صبح – ص ٩ .

وسائل متعددة تُبنى بها الصورة وأغضى ناقدنا عنها . يقول في بعض عباراته مصرّحًا بهذه النظرية :

« يتفق النقّاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر ، فكل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير ، من مثل مادة الشعر ، وألفاظه ولغته ، ووزنه ، واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظلّ مبدأً جوهرياً[١]، وبرهاناً جلياً على نبوغ الشاعر »[٢].

فالصورة – في رأي د. ناصف – هي الجوهر الثابت الذي لايتغير وهو يعبّر عنها هنا بالاستعارة .

وهذا الرأي لا يميل إليه جُلّ نقادنا ، إذ يوسّع كثير منهم نطاق الصورة عن مجرد الاستعارة وإن ظلّ في حلقة الصورة البلاغية والرمز ، والناقد الكبير مصطفى السحرتي أحد هؤلاء ، حيث يرى أنّ آثار الخيال مُثلة في صور « التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية وما إليها »[٣] ، كما يضيف إليها الصور الرمزية .

وإلى مثل ذلك يذهب الدكتور صبحي البستاني قائلاً في مفهوم الصورة : « ونكون بذلك قد آثرنا اعتماد المبدأ التوفيقي الذي أشار إليه أوكتافيوبات في مقالته حول الصورة الشعرية عندما قال : نلفت الانتباه إلى أننا نعني بالصورة كل الأشكال الكلامية جملة كانت أم مجموعة جمل يتلفظ بها الشاعر ويشكّل مجموعها القصيدة » .

وهو إلى هذا الحد من التعريف يحمّل مفهومه تعميماً واتساعاً يُفقد الصورة شخصيتها في القصيدة ، إلا أنه يعود فيقيّده بما يحدد معالمها عنده في أنماط البلاغة . يقول : « هذه التعابير الكلامية صنفتها البلاغة وتسمّى التشابيه ، الاستعارات ، الرموز ، المجازات »[٤] . . .

---

(١) قد يفهم من كلام الدكتور ناصف أن لدى الشاعر استعارات ثابتة لا تتغير ، والصحيح أنه يقصد أن استخدام وسيلة الاستعارة في التصوير الشعري يعتبر جوهراً ثابتاً .

(٢) الصورة الأدبية – ص ١٢٤ .

(٣) الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث – ص ٤٩ .

(٤) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع – دار الفكر اللبناني – ط١ ١٩٨٦ م – ص ٢٣ .

ولعلّه يُدرج الرمز تحت طائلة البلاغة باعتبار اندراج أضعف أنماطه وهي " الكناية " تحت لوائها .

والملحوظ في التعريفين السابقين أن الناقدين عوّلا على شتى الأجناس البيانية في تشكيل الصورة .

وبين اتجاه هذه الفئة الحاضن لكل ألوان البلاغة ، واتجاه الدكتور ناصف الذي اقتصر على الاستعارة ، توسطت فئة من نقادنا في موقفها من الصورة البيانية ، فهي لم تُقصِر جهودها على فنون الاستعارة كما هو الأمر عند ناصف ، لكنها أيضاً ضيقت من مجال الصورة البلاغية ، فأخرجت لوني الكناية والمجاز المرسل من جملة الصور في ضوء احتراز منها يُخرج من نطاق الصورة الشعرية ما لا يرقى لمستواها الإبداعي بطاقاته الإيحائية المعبِّرة عن التجارب النفسية والشعورية[1] .

ويمثّل هذه الفئة من النقاد ، الاستاذ الولي محمد الذي أعلن تأييده للدكتور ناصف في هذه المسألة بقوله : « هكذا فإننا ، أمام المجاز المرسل والكناية نواجه " صوراً " ينعدم فيها الخيال ، ذلك الذي بسببه تستحق الصورة الأدبية اسم صورة Image ولهذا كان موقف مصطفى ناصف صائباً عندما تجاهلها في تعريفه الصورة »[2] .

كما يوافقه الرأي رمضان صادق الذي استند في موقفه إلى فكر غربي قائلاً : « والحق أننا نستطيع بعد هذا كله أن نخرج أكثر أبنية الكناية والمجاز المرسل من بحثنا عندما نتعرض لدراسة الأبنية الفعّالة في خلق الصورة الشعرية . يقول أندريه بريتون : إلى جانب الاستعارة والتشبيه فإن الأشكال الأخرى التي تصرّ البلاغة على تعدادها

---

(١) لم تكن هذه الفئة من الدقة بدرجة كافية ، فمع أن لوني الكناية والمجاز المرسل لا يمكن أن يشكّلا صورة شعرية إلا أنهما يُسهمان في إضفاء خطوط على الصورة متى جاءا في أسلوب استعاري أو تشبيهي ، مثلاً عبارة " احدودب الزمان " صورة استعارية موحية وقد ساعد في إثراء ما توحي به وجود كناية عن الشيخوخة والوهن في العبارة .

(٢) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي – ص ٢٣٠ ، والمؤلف يوافق د. ناصف في موقفه هذا لكنه يأخذ عليه إهماله للتشبيه .

وتصنيفها تفتقر تماماً إلى أي قدر من الأهمية ، فإن كثيراً منها مثل ذكر السبب وإرادة المسبب أو العكس ، أو ذكر الإشارة وإرادة المشار إليه ، أو ذكر الأداة وإرادة الفعل، أو ذكر المادي وإرادة المعنوي ، هذه كلها لا يمكن إرجاعها لا إلى علاقة التشابه ولا إلى علاقة المجاورة »[١] .

وهو لا يعترف ببعض أنماط البلاغة في التصوير الشعري ، لكنه في مفهومه للصورة الشعرية يضمّ إلى ما أقرّه في هذا التعريف من ألوانها تلك الصور القائمة على الرمز ، وتراسل الحواس ، ويمثل لهذا الأخير بقول ابن الفارض :

وعيني ناحت واللسان مشاهدٌ ... وينطق مني السمع واليدُ أصغتِ

وقوله :

يراها على بعدٍ من العين مسمعي ... بطيفِ مُلامٍ زائرٍ حين يقظتي

ثم يقول معلقاً : « المدقق في شعر ابن الفارض يدرك أنه تجاوز في بعض هذا المستوى من التراسل إلى مستوى آخر عميق نستطيع أن نسميه " باتحاد الحواس " إذ إن الأمر لا يقتصر في هذه النماذج على مجرد إعطاء حاسة ما لحاسة أخرى بل إن الأمر يمتد إلى استجماع قوى الحواس قاطبة في حاسة واحدة »[٢] .

وربما أوحت مفردات الصورة لدى نفر آخر من نقادنا بدلالة أضيق لها في تصورهم ، على نحو ما تلمسه في قول الدكتور يوسف نوفل : « تولّد الصورة علاقات لغوية في الكلمات . بل في الكلمة ذاتها ، والكلمة في علاقاتها بغيرها بما يتيحه الاستخدام المجازي من دلالات متنوعة في علاقات خصبة بين الدليل والمدلول ، وهكذا توجد الصورة الشعرية »[٣] . فحديث الدكتور نوفل عن الصورة حديث عن المجاز وحده ولا أظنه يقصد من أوجه المجاز إلا الاستعارة ، من مسلّمة أن المجاز المرسل أصبح

---

(١) شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية – رسالة ماجستير مخطوطة – القاهرة ، رمضان صادق عباس – ص ١٤٠ .

(٢) المرجع السابق – ص ١٩٢ ، وانظر النماذج في ص ١٩١ – ١٩٢ .

(٣) الصورة الشعرية والرمز اللوني – ص ٢٦ .

بمثابة العُرف اللُغوي ولا خيال فيه . كما أنه في عباراته السابقة يلغي أي دور للتشبيه ويناصر ذلك النمط التصويري الذي يتم فيه تجاوز الدلالة المعجمية للكلمات ، وهو ما يزداد وضوحاً في قوله : « والتعبير بالصورة يتمثل في تجاوز الشاعر إطار الدلالة المعجمية ، وفي استعانته بالرمز ، واتكائه على الإيقاع والتشكيل الصوتي »[1] .

غير أنّه في دراسته وتحليله لما أورد من نماذج يعترف ضمناً بالتشبيه ويعتبره لوناً من ألوان التصوير تظهر من خلاله قدرات الشاعر وسمات إبداعه . فعن الصورة الشعرية لدى نزار قباني يقول : « واهتمامه بالتشكيل يستحق الاهتمام لما له من صلة بتشكيل الصورة الفنية لديه »[2] ، ويقدّم نموذجاً لذلك من شعر نِزار معلقاً عليه بقوله : « بل يشبه حبيبته بالتصاوير (أنت لي ٥٩) ويذكر كلمة الرسوم :

هذا سجلّ رسومنا تُرْبُ العنكبوت بنى له سجناً »[3]

وكذلك يذكر نموذجاً آخر كان التشبيه أحد عناصر جماله وتأثيره حين ينقل عن نزار معاناة الشاعر لحظة الإبداع في قصيدته " رسائل لم تكتب لها " بديوان قصائد (١٠٨) :

أرسم الحرفَ كما يمشي مريضٌ في سباتِ
فإذا سوّدت في الليل تلال الصفحاتِ
فلأن الحرف ، هذا الحرف ، جزء من حياتي
ولأني رحلةٌ سوداء في موج الدواة »[4]

---

(١) السابق – ص ٢٦ .

(٢) يقصد بالتشكيل ما يقع في النص الشعري من ألفاظ تدل على الألوان والزركشة والزخرفة – انظر ص ٥٥ .

(٣) السابق – ص ٥٥ .

(٤) السابق – ص ٥٦ ، وهناك مواضع أخرى تكشف عن إقراره بالطاقة التصويرية للتشبيه . انظر ص ٦١ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٩٢ ، وغيرها .

كما يوسّع من دائرة الصورة في مفهومه عما ورد في التعريف السابق من خلال عنايته بتراسل الحواس ، وكذلك اهتمامه بنمط تصويري حديث هو ما عبّر عنه في النص السابق " بالتشكيل " ويسميه أيضاً الرسم بالكلمات ، والمراد به ما يكون في الصورة نفسها من ألفاظٍ دالّة على الرسم والوشي والنقش والتلوين والتوشيح وغير ذلك من مهارات اليد الفنية أو نتائجها ، كاللون الذي هو نتيجة التلوين ، والوشاح الذي هو أثر التوشيح[١] . ومن أمثلة هذا اللون من الصور قول الشاعر صلاح عبد الصبور :

تغزل حين تمدّ إليها الشمس المعطاء

حاجتها من خيط النور الوضّاء[٢]

وحريٌّ بي وقد وقفت على هذا اللون من الصور – وأقصد به الرسم بالكلمات – أن أشير إلى ما وقع بين النقّاد من اختلافٍ حول دوره في التصوير الشعري . فبإعادة النظر فيما استعرضته سابقاً من مفاهيم الصورة ، تلحظ إغفالاً من نقادنا له واعتمادهم أشكالاً أخرى من الصور كالصور البلاغية والرمز وتراسل الحواس ، ولا يستثنى من هؤلاء سوى الدكتور نوفل .

كما أنك قد تجد منهم من يلتفت إلى هذا النمط التصويري لكنها التفاتة رفض واستبعاد ، فالرسم بالكلمات – عنده – أسلوب تقريري لا يرقى لمستوى الصورة الشعرية ذات الطبيعة الخيالية المحلّقة ، وهو رأي الأستاذ الولي محمد في قوله : « لم تعد الصورة في هذه النصوص (نص عبد الفتاح نافع) تتعارض والمعنى الحقيقي فهذا قد يلتقي والتعبير التصويري . هذا في حين أن الصورة تُعرف في الغالب بقابلتها[٣]

---

(١) انظر ص ٤٤ وما بعدها ، والدكتور نوفل يضيّق حيناً معنى الرسم بالكلمات باشتراط وجود ألفاظ دالة على هذا اللون ، ويوسعه حيناً آخر فيجعله تصويراً بألفاظ حقيقية توحي بألوان وأصوات وحركات وغير ذلك من العناصر الحسية . انظر ص ٨٨ – ٨٩ .

(٢) الصورة الشعرية والرمز اللوني – ص ٦٢ ، وقد بحثت عن هذه الأبيات في مجموعة الشاعر الكاملة – ط دار العودة – بيروت عام ١٩٨٦ م فلم أجدها .

(٣) أعتقد أن الدارس يقصد « بتقابلها » أو « مقابلتها » .

ومعارضتها بالتعبير الحقيقي »[١] . أو هو - كما يرى الدكتور أحمد كمال زكي - لا يمثل صورة شعرية لأنه « يعتمد الطبيعة إنسانها وما حوله اعتماداً ساذجاً يخرج بها عن الخيال ونبضاته وإيقاعاته ومغامراته . بل حتى لو أخذناه بمقاييس القدماء الجمالية فلن نظفر إلا بتركيبات إخبارية تغلب عليها البراعة والذكاء ، ومع ذلك ليس ثمة إغراب »[٢] . والشاعر الذي يتبنى هذا النوع في قصيدة ما ، يفشل فشلاً ذريعاً في الوصول بتجربته ومعاناته إلى التعبير الخصب والإيحاء المكثف ، ومردّ ذلك إلى أنه « اكتفى بتتبع العالم الظاهر بكل أسباب الحس - وهذا حق مشروع له - بدون أن يستغل حساسية[٣] الفنان ، واستعاض عنها بتسجيلٍ افتقد خياله الذي يتعامل مع مجاز الزهور والأشجار والصحاري والبحار ، وليس إياها على الحقيقة »[٤] .

أما الدكتور مدحت الجيار الذي يؤيد الناقد (إحسان عباس) في أنّ الصورة « خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير »[٥] ، فيذهب إلى أن عُدّة هذا الخلق ممثلةٌ في ألوان التشبيه المعهودة من تشبيه واستعارة وما يساندهما في أداء وظيفتهما من خصائص اللغة كالتضاد والتكرار وتوظيف الصفات والأحوال ونحوها ، إضافة إلى تلك الصور القائمة على الرمز . أما التعبير الحقيقي ، فلا يعترف به نمطاً للتصوير ، مع أنه لا ينكر ما يمكن أن يكون له من إيحاء وتأثير ودلالة على تجربة الشاعر . يقول :

---

(١) الصورة الشعرية في الخطاب - ص ١١ ، ونص الدكتور المشار إليه هو قوله : « وإذا كانت الصورة تقوم أساساً على العبارات المجازية ، فلا يعني هذا أن العبارات حقيقة الاستعمال لا تصلح للتصوير » - راجع الصورة في شعر بشار بن برد ، د. عبد الفتاح نافع - طبعة دار الفكر للنشر ، عمّان - ص ٥٨ .

(٢) شعراء السعودية المعاصرون - ص ١٩٧ .

(٣) الصحيح فيها حساسة .

(٤) السابق - ص ١٩٨ .

(٥) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي - دار المعارف ، القاهرة - ط ٢ - ١٩٩٥ م - ص ٣ ، والعبارة للدكتور إحسان عباس في كتابه " فن الشعر " - ط١ ١٩٩٧ م - (لا مطبعة) - ص ٢١٩ .

« فقد تكون الكلمة أو العبارة مصوّرة لموقف الشاعر وحاملة لتجربته دون أن تكون مجازية ، ...... الصورة الشعرية مجازية أو رمزية ، وأما التعبير الحرفي فليس صورة شعرية ، ويمكن للشاعر أن يتوسل ببعض التعبيرات الحرفية – كما ذكر – لتساعده في تشكيل تجربته وموقفه »(١) .

ويُعد هذا الموقف غريباً من الدكتور الجيار وهو الذي يؤكد على ما لتركيب الكلمة في السياق الشعري من دور في إنشاء الصورة بل إنجاحها ، إذ يقول : « والحديث عن الصورة الشعرية يعتمد الكلمة أساساً في تركيبها وذلك خلال سياق شعري ... لأن السياق يضيف إليها معاني جديدة أو يحدد معناها خلال الكلام . والسياق لا يعني الكلمة داخل الجملة الشعرية ، بل يجب أن يشمل « بوجه من الوجوه ، كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات » ، ثم إن الحديث عن الكلمة يكون من حيث دخولها في التركيب الشعري »(٢) .

وفي رأيي إنّ هذا التركيب الذي يلح عليه الدارس ليس إلا لب الرسم بالكلمات الذي يستند على الكلمة ونظمها في السياق نظماً يساعد على تكثيف دلالتها وتمكين وقعها في النفوس وهو ما أشار إليه الإمام الجرجاني من قبل في عرضه لقضية النظم .

• • •

إذن ، فن الرسم بالكلمات الذي يعتمد الألفاظ الحقيقية دون المجازية ، ويراعي فيها بكل حرص دقة التركيب لتؤدي وظيفتها التعبيرية على أتم ما ينبغي لها ، ظلّ موضع امتعاض وصدود من قِبَل طائفة من النقاد ، وتفاوتت أوجه صدودهم ورفضهم بين إهمال تام أو وقفة متأنية تنقضه وترفضه .

غير أنّه في مقابل هذه الطائفة وُجدت طائفة أخرى من نقادنا ناصرته وأقرّت بفعاليته باعتباره طاقة تعبيرية كبيرة متى أُحسِنَ التعامل معها ومزجها بالإيحاءات والإيماءات التي تثري التجربة وتعبّر عن حالات نفسية وشعورية كامنة .

---

(١) المرجع السابق – ص ٧ – ٨ .

(٢) السابق – ص ٩ .

فصاحب معجم المصطلحات يأتي في تعريفاته المتعددة لمصطلح " صورة " على أبعاد كثيرة ومتعددة أستطيع القول بأنها غطت مفهوم الصورة الحديث .

وقد بيّن المراد بالتصوير الشعري ، والصورة المجازية ، والصورة البلاغية ، وكذلك الصورة الذهنية ، ورغم أنّه لم يجاوز دلالة الصورة المجازية [التشبيه والاستعارة] في مفهومه للتصوير الشعري الذي عرّفه بأنه : « تصوير شخص أو شيء في القصيدة من خلال التشبيه والاستعارة وغيرهما من الصور المجازية »[١] ، فإنه وسّع من ساحة الصورة في تصوّره حين تعرّض لمفهوم الصورة البلاغية (الصيغة البلاغية) ومفهوم الصورة الذهنية[٢] ، وعن الأول يقول معرّفاً : « كل حيلة لغوية يراد بها المعنى البعيد – لا القريب – للالفاظ ، أو يغيّر فيها الترتيب العادي لكلمات الجملة أو حروف الكلمة ، أو يحلّ فيها معنى مجازي محل معنى حقيقي ، أو يُثار فيها خيال السامع بالتكنية عن معانٍ يستلزمها المعنى المألوف للفظ ، أو ترتّب فيها الألفاظ، أو يُعاد ترتيبها لتحسين أسلوب الكلام أو زيادة تأثيره في نفس القاريء أو السامع ، وتندرج هذه المعاني كلها في البلاغة العربية تحت علومها الثلاثة »[٣] .

والذي يعنيني من هذا النص قوله : أو ترتّب فيها الألفاظ ، أو يُعاد ترتيبها لتحسين أسلوب الكلام ... الخ . فهذا القول يشير إلى قيام الصورة على ألفاظ الجملة الأصلية لا على ألفاظ مجازية ، فهو تصوير بعبارات حقيقية مشحونة بتجربة يعمل الشاعر على التعبير عنها بزيادة إيحاءات الأسلوب وبالتالي تقوية تأثيره من خلال العناية بترتيب الألفاظ وانتقائها .

وتحت ما عنونه (بالصورة الذهنية) ، أشار إلى تلك الصور التي توحي « بالملموس وذلك بأن تصوّر الألوان والأشكال والحركات وغيرها من حالات الأشياء

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، وجدي وهبة ، وكامل المهندس – نشر مكتبة لبنان – ص ٦١ .

(٢) يختلف مفهومه لهذه الصورة عما أشرنا إليه في هامش ص١٣٥ عند الدكتور البطل، وساسين عسّاف.

(٣) السابق – ص ١٢٧ .

تصويراً كلامياً يدركه القارئ مباشرة »[١] ، وما هذه الصور إلا رسمٌ بالكلمات ، وقد شكّك المؤلّف في ذلك بمجيء ما يشير إلى أنها فنٌ من فنون التشبيه أو الاستعارة، غير أن ورود كلمة (قد) في عبارته : « قد تكون الصورة الذهنية تشبيهاً أو استعارة » أتاحت سبباً لإدخال التصوير غير المجازي فيه وإن لم ينصّ عليه .

ويشفع لي في تلمّس التصوير بالكلمات في التعريف السابق للصورة الذهنية ، وروده صراحةً تحت هذا المسمّى : « الصورة الذهنية » عند الدكتور صلاح الدين عبد التواب ، ففي تقسيماته الأربع لأنواع الصورة التي تنشأ في نفس المتلقي ، أشار إلى نوعٍ تبعثه معاني الألفاظ والعبارات في النصّ ، ومثّل له بصورة الحديقة التي توصف وصفاً حقيقياً أو صورة المنظر الطبيعي الذي يصوّر ، وقد أدرج هذا النوع تحت اسم " الصورة الذهنية " وأشاد بخصوبته ومقدرته الفنية قائلاً إنه : « وسيلة فعّالة للتأثير في الفكر والوجدان على السواء »[٢] .

ويتفق الأستاذ خالد الزواوي إلى حدٍّ ما مع سابقه ، فالصورة الذهنية عنده تصوير بألفاظ حقيقية لمعطيات الواقع الخارجي التي تناظر التيار الشعوري والنفسي والفكري للشاعر ، ولكن يبدو من مفهومه لها أنها تتعانق إلى حدٍ كبير مع مضامين رمزية تختفي خلف الألفاظ ، يكتشفها السامع بمعرفة الظروف والملابسات المحيطة بالنص التصويري.
فمثلاً قول النابغة الذبياني :

لقد قلتُ للنعمان يومَ لقيتُه ... يريدُ بني حُنٍّ ببُرْقَةِ صادرِ
تجنّبْ بني حُنٍّ فإنّ لقاءَهم ... كريهٌ وإن لم تلقَ إلا بصابرِ
عِظامُ اللُّها أولادُ عذرةَ ، إنّهم ... لهاميمُ يستلهونها بالجراجرِ[٣]

---

(١) السابق – ص ١٢٧ .
(٢) الصورة الأدبية في القرآن الكريم – د. صلاح الدين عبد التواب – الشركة المصرية العالمية للنشر – ط١ ١٩٩٥ م – ص ٢٨ ، ٢٩ .
(٣) من قصيدة " لقد قلت للنعمان " – ديوان النابغة الذبياني – المكتبة الثقافية – بيروت ، لبنان – (دون تاريخ أو طبعة) – ص ٦٦ .

يرى فيه الزواوي أنّ النابغة « اختار للإعلان عن قضيته عناصر مؤثرة لتكون الصورة مكتملة الجوانب ، ولذلك جمع لها من المؤثرات الصوتية والحركية ما تحدث به إقناعاً ، فأصوات الحلوق تدل عليه كلمة " جراجر " ، وفي اللقاء شديد الكراهية تكون الجَلَبَةُ والحركة »[١] . وعليه فإن النابغة يعبّر عن نفسه في عبارات مباشرة دون الاستناد إلى مجاز أو تشبيه ، ويوكل أمر الإبانة عن قضيته إلى الألفاظ الصريحة بما لها من مكنونات " خفية " يجتهد الذهن في الكشف عنها وفق خبرات المتلقي[٢] .

وهذه التعابير الحقيقية التي تتشح بقدر من الرمزية تمثل – في رأيي – أحد وجهي الرسم بالكلمات ، وهو ذلك الذي يتطلب تأملاً وإعمال فكر لفهم التجربة التي عُبئت في الأبيات .

أما الوجه الآخر ، فيقدّم التجربة مباشرة محمّلةً بانفعالاتها وعواطفها إلى القارئ بحيث يستطيع عبر ترابط العبارات التعايش مع أحداثها المتنامية ومشاهداتها الحية ، وهو وجهٌ تناوله الزواوي تحت ما عنونه " بالصورة الوصفية " .

فالصورة الوصفية – كما يرى – صورة تنشأ عن « الحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي ، وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد وتحرص على تصوير المنظور الخارجي كل الحرص »[٣] . كما يتضح في أبيات النابغة التالية :

يقولون حصنٌ ثم تأبى نفوسهم ... وكيف بحصنٍ والجبال جنوحُ ؟

ولم تلفظ الأرض القبور ، ولم تزلْ ... نجوم السماء والأديمُ صحيحُ

فعمّا قليلٍ ثم جاش نعيّه ... فبات نديّ[٤] القوم وهو ينوحُ[٥]

---

(١) الصورة الفنية عند النابغة الذبياني – الشركة المصرية العالمية للنشر – ط١ – ١٩٩٢ م – ص ١١٦ – ١١٧ .

(٢) انظر السابق – ص ١١٧ .

(٣) السابق – ص ١٠٢ .

(٤) النديّ : مجلس القوم .

(٥) المقطوعة في ديوان النابغة بعنوان " لم تلفظ الموتى القبور " – ص ٢٩ ، وهي فيه بيتان فقط (الأول والثاني) ، كما تغيّرت بعض الألفاظ على نحو ما تلحظ في قوله : " تلفظ الموتى القبور " ، " والجبال جموح " ، إلا أنها وردت تامة في " الكامل في اللغة والأدب " للمبرد مكتبة المعارف – بيروت (لا تاريخ) – ص ١٠١ ، ١٠٢ .

فهذه الأبيات تموج بالصور التي تثيرها الألفاظ في مخيلة المتلقي ، وهي وصفٌ ، لكنها ليست مجردَ نقلٍ باردٍ أو محاكاةٍ ساذجة للعالم الخارجي ، بل وصفٌ مصوّرٌ موحٍ جمع الشاعر خيوطه مما حوله ومما يختلج في نفسه من المشاعر والانفعالات فبث في الأبيات حركة نفسية قوية انعكست على أجزاء الطبيعة التي وظّفها في أبياته[1] .

• • •

لقد وضّحت فيما سبق بعض وجهات النظر حول لون التصوير بالكلمات، وهي محاولة مني للإشارة – عبر إنصاف هذا اللون – إلى جهود طائفة من نقادنا في تجاوز أنماط الصورة المجازية إلى أنماط أخرى غيرها ، كما أنّها خطوة ممهِّدة لي لبلوغ مرحلة أكثر بلورة ودقةً في تأطير الصورة الشعرية وتحديد دلالتها ، ولست أعني بكونها " مرحلة " أنها فترة نقدية لاحقة لما ذكرته سابقاً ، إنّما هي مرحلة عندي باعتبار ما ورد فيها من مفاهيمٍ للصورة أراها الأكثر شمولاً . أما أقطابها فجمعٌ من أعلام نقادنا وتلاميذهم وآخرون غيرهم ممن لا يمثلون مرحلة زمنية واحدة، على نحو ما ستلحظ في عرضي لآرائهم ...

فمن هؤلاء الأعلام ، الدكتور عبد القادر القط الذي يعرّف الصورة الشعرية بأنها: « " الشكل الفني " الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة ، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد ، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني »[2] .

ومفهوم الدكتور القط السابق واسع ، جاء فيه على كثير من زوايا الصورة الحديثة والعناصر ذات الأدوار الأساسية فيها كالتراكيب اللغوية والإيقاع ووسائل التشكيل الممثلة في الحقيقة والمجاز والترادف والتضاد وغير ذلك مما ذكره في تعريفه . كما نوّه فيه إلى أهمية ارتباط ما يُختار من تلك العناصر في سياق بياني واحد ، وهي مسألة على قدر كبير من الأهمية في أداء الصورة لوظيفتها .

---

(١) انظر الصورة الفنية عند النابغة – ص ١٠٣ .

(٢) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر – ص ٣٩١ .

وإذا كان في قوله « الشكل الفني » قد جعل الصورة " شكلاً " يطفو على السطح، فضيّق بذلك مساحة الجانب العاطفي فيها ، فإنه دفع هذا التجاوز بجعلها « تعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية » وهو تعبير مفعمٌ – بلا شك – بعواطف التجربة ذاتها ويضع في اعتباره الجانب النفسي والشعوري المعبَّر عنه .

ويقترب الدكتور علي البطل من مفهوم الدكتور القط في دلالة مصطلح الصورة، من حيث هي « تشكيل لغوي ، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية ، أو يقدّمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية « ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفَهم ما يُعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز ، إلى جانب التقابل ، والظلال والألوان ، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي »[١] .

وفي اعتقادي أنّه يشير في قوله « التقابل والظلال والألوان » إلى نمطٍ من الصور يثيره ما يقع في الجمل الشعرية من تقابل وتناقض بين فريقين أو أكثر من المشاهد أو المواقف أو العواطف ، أو ينشأ عن عبارات وألفاظ توحي بألوان وظلال يتصورها المتلقي وتحرك مخيلته وإن قامت على عبارات حقيقية الدلالة .

ويسير الدكتور شفيع السيد على درب سابقيْه حين يعرّف الصورة بأنها : « التعبير اللغوي الذي يتخذ نسقاً معيّناً يستثير في النفس مدركات حسية ، مستخدماً في ذلك كل وسائل التأثير في اللغة من عبارات حقيقية وتشبيهات ومجازات ، وكلمات ذوات جرس خاص ، وإيقاع البيت كله في الشعر ، وربط بين الجمل وفصل بينها ، وتضاد وتجانس وما إلى ذلك »[٢] .

---

(١) الصورة في الشعر العربي – ص ٣٠ ، والنص لعبد القادر القط في كتابه " في الشعر الإسلامي والأموي " – ص ٢٥٦ .

(٢) التعبير البياني – رؤية بلاغية نقدية – دار الفكر العربي – ط ٤ – ١٤١٥ هـ – ١٩٩٥ م – ص ٣٢ .

أما الدكتور الطاهر مكي ، فله عن الصورة مفهومان ، أحدهما واسع يشير إلى أن التصوير الشعري « لا يقتصر على ما تراه العين ، بل امتد[١] إلى كل ما يؤثر في أيّ من حواسنا ، أو في مجموعة منها ، لأن كل إحساس ينجم عنه تصوّر معين »[٢] . أما الآخر فمحدد يرى أن التصوير الشعري « يشمل الانطباعات الحسية ، تجيء وليدة التشبيه أو الاستعارة وبقية الصور البلاغية ، مهما كانت الحاسة التي تتجه إليها ويستبعد الوصف المباشر حتى ولو كان حسياً »[٣] . وهو بهذا التحديد يستبعد ما عدا أشكال البلاغة من ألوان الصورة الشعرية ، لكن يعود فيقدّم مفهوماً أكثر دقةً بقوله : « جانب كبير من هذه الصور يقوم على أسس بلاغية ، من تشبيه واستعارة ، ومجاز وكناية ، ومن تقديم وتأخير ، وفصل ووصل ، إلا أنّ ذلك ليس شرطاً فيها فقد تجيء رسماً لموقف نفسي أخّاذ ، في ألفاظ ذات دلالة حقيقية لا تنطوي على شيء من مقومات البلاغة التقليدية »[٤] . ففي هذا الأخير إتاحة لتوسيع نطاق الصورة عن نطاق أشكال البلاغة .

وإلى مثل هذا الشمول ، ينتهي الدكتور محمد حسن عبد الله في مفهوم الصورة التي يراها : « علاقة – وليست علاقة تماثل بالضرورة – صريحة[٥] أو ضمنية[٦] بين تعبيرين أو أكثر ، تقام بحيث تضفي على أحد التعابير – أو على مجموعة من التعبيرات – لوناً من العاطفة ، ويكشف معناه التخيلي – وليس معناه الحرفي دائماً – ويتم توجيهه ، ويعاد خلقه إلى حدٍ ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى »[٧] .

---

(١) أظن أن صحة اللفظ « يمتد » ، وقد يكون خطأً مطبعياً .

(٢) الشعر العربي المعاصر : روائعه ومدخل لقراءته – ص ٨٢ .

(٣) المرجع السابق – ص ٨٢ .

(٤) السابق – ص ٨٤ .

(٥) كالعلاقة بين طرفي التشبيه إذا كان وجه الشبه مذكوراً .

(٦) يمكن أن نمثل لها بالعلاقة بين طرفي الاستعارة أو الرمز أو الرسم بالكلمات الذي يعانق الرمز .

(٧) الصورة والبناء الشعري – دار المعارف – ط١ ١٩٨١ م – ص ٣٧ .

إنّه يتجاوز بمفهومه حدودَ التشبيه والاستعارة إلى شتى أنواع التعبير المصور القائم على علاقة ما – قد تكون مشابهة أو مجاورة أو مغايرة – على أن يتّسم هذا التعبير بالامتلاء بالعاطفة والتمكّن من إثارة الخيال حتى وإن لم يخرج بالألفاظ من دلالاتها الحرفية إلى أخرى مجازية .

أما الدكتور صلاح فضل فيشير مصطلح الصورة عنده « إلى ما يتصل بعمل أية حاسة بشرية ، سواء كانت صوراً بصرية أو سمعية أو لمسية أو شمية أو ذوقية » ، وهو عمل له ردود فعل تحرك في القاريء " طبقات إرادية " تتصل بخياله ، وذلك باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوراته الحسية – كما يقول[1] . والصورة في منهجه تقوم على الأشكال المجازية مشروطة بالقدرة على إثراء عملية الاستدعاء والاستحضار لدى القارئ ، ويأتي هذا الشرط انطلاقاً من اعتقاده بأن « كثيراً من أشكال المجاز والاستعارة لا تعدّ صوراً الآن لتآكلها وضعفها عن أن تثير الخيال وتجسّد فيه شيئاً متعيناً » . كما قد تتجسد التجربة في ذهن القاريء من خلال عبارات حقيقية لا مجاز فيها ، وهنا تولد الصورة في أحضان ما في تلك العبارات من ثراء في التفاصيل ودقة في التركيب يمنحانها قدرة على استحضار أجواء التجربة والتعايش معها[2] .

وتبدو دلالة " الصورة " عند الدكتور أحمد إسماعيل دقيقة شاملة تدرّج فيها عكسياً من الظاهر إلى الباطن ، ومن الأثر إلى المؤثر ، منطلقاً من الجملة الشعرية التي حضنت الصورة ومنتهياً بالإحساس الأولي الذي خلّقه المؤثر الخارجي . يقول :

« الصورة الشعرية من الوجه المحسوس هي : عمل فني يتمثل في امتزاج الأسلوب بالإيقاع داخل الجملة الشعرية ، التي جاوز معناها التقرير إلى المجاز الخاص بعالم الشاعر،

---

(١) انظر علم الأسلوب – النادي الأدبي الثقافي بجدة – ط٣ (شعبان ١٤٠٨ هـ / ابريل ١٩٨٨ م) – ص ٣٧٥ .

(٢) انظر السابق – ص ٣٦١ – ٣٦٢ .

لأن هناك صورة لا تقوم على المجاز وهي مع ذلك صورة ، ومن الوجه غير المحسوس ، فالصورة الشعرية « في جوهرها صورة ذهنية وإن كانت محاكاة[١] للعالم الخارجي لأنها تؤدي عملاً تخييلياً » ، وفي هذا الإطار الذهني فهي « بقاء أثر الإحساس في النفس بعد زوال المؤثر الخارجي ، إنها ذكرى الإحساس »[٢] .

• • •

بقي لي في هذه اللمحة العاجلة عن مفهوم الصورة عند نقادنا ، وقفتان، أولاهما: وجود بعض مفاهيم سمتها العموم والإيهام ، فهي لا تحمل دلالة محددة ، وقد تتداخل أبعادها في تعريف الناقد إلى مبلغٍ يصعب معه معرفة حدود الصورة عنده . والغالب في هذه المجموعة من المفاهيم أنّه يصعب الحكم بصلتها بأيٍّ من أنماط الصورة من واقع ارتباطها الوثيق بوظيفة الصورة أو القوى العاملة فيها أو ما إلى ذلك مما لا يكشف عن آلية تشكيلها ، أو وسائل هذا التشكيل وعناصره عند الناقد .

وقد اتضحت هذه الوجهة عند عدد من نقادنا كنت قد أشرت إلى أحدهم – وهو الدكتور مصطفى ناصف – الذي عرّف الصورة باعتبار إحدى القوى العاملة فيها ، وهي ملكة الخيال ، بقوله : « فوق المنطق » ، ثم باعتبار وظيفتها التي ألمح إليها بقوله : « لبيان حقائق الأشياء » .

وهو أيضاً عند عز الدين إسماعيل الذي يعرّف الصورة بأنها « تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع »[٣] ،

---

(١) إن استخدام الدارس لكلمة محاكاة قد يثير جدلاً لأن المحاكاة تعني وجود الصور في الواقع وإن اختلفت عما رسمه الشاعر ، على حين أن بعض الصور الذهنية والنفسية قد تستمد عناصرها من العالم الخارجي لكنها تركبها في صورة ليس لها وجود في ذلك العالم .

(٢) مقومات الصورة في شعر مملكة غرناطة – ص ١٢ . وللدكتور مفهوم مقارب عن الصورة ورد في رسالته للماجستير وعنوانها : " عبد الله البردوني – حياته وشعره " – رسالة ماجستير مخطوطة بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة ١٤١٣ هـ – ١٩٩٢ م – ص ٢٩٩ ، لكنه عام وهذا عندي أدلّ وأشمل .

(٣) الشعر العربي المعاصر – ص ١٠٩ .

فكأني بـه يفسّـر عبـارة الدكتـور نـاصف : « فـوق المنطـق » بقولـه : « تنتمـي إلى عـالم الوجـدان أكـثر مـن انتمائـها إلى عـالم الواقـع » ، فـالصورة عنـده إذن تحـوم في حلقـة العواطف والأحاسيس وتسـخّر الواقـع بكـل مـوادّه لخدمـة تلـك العواطـف وتجسـيمها بتشكيل من الخيال الخلاّق .

ومع عدم مخالفتي لناقدنا فيما أشار إليه ، فإنني أراه قد توقّف في مفهومه عند أوائل الطريق وما زال تصوّره للصورة – وفق تعريفـه هـذا – بحاجة إلى مزيـد مـن الإيضـاح للكشف عما يراه ويعتمده من زوايا الصورة الشـعرية ، والرامـي إلى استجلاء حـدود واضحة للتصوير الشعري في رأيه لابد له من العـودة إلى مؤلفاتـه التطبيقيـة لاسـتعراض منهجه فيها فيما يتعلق بهذه المسألة ونظرياته حولها .

ومن عنايةٍ بـالعوامل الداعيـة إلى خلـق الصـورة ، والـتي تتمركـز حـول المؤثـرات النفسية " السيكولوجية " أو ما يسمّى " باللاوعي " ، يعرّف الدكتور ساسـين عسّـاف الصورة بكونها « مزيج من عوامل عدّة مختلفة ومتنوعة تكمن في اللاوعي ، تبحث عـن طريق تـبرز عـبره في القصيـدةِ متـى اضطـرب اللاوعـي[١] بـهدف الجمـع بـين حقيقتـين متباينتين »[٢] .

وأجد للصورة عنده دلالة أخرى لا تخلو من تعميم ، لكنها تبدو أكثر وضوحاً من سابقتها ، إذ أشار فيها إلى أن للصورة وجوداً خارجياً ممثلاً في اللغـة الـتي تتخلـق فيـها الصورة فتشكّل معادلاً موضوعياً لمجموعة إحساسات « بصرية وسمعية ولمسية ومذاقيـة » تُخلع عليها مشاعر وإحساسات الشاعر التي هي جانب سيكولوجي[٣] .

وللدكتور أنس داوود مفهوم لا يبتعد عن هذا المجال لدلالة الصورة الشعرية ، فهو يعالجها من منظور وظيفتها التي تتمثل في « اكتناه أسرار الوجود ، وتمثيل مشاعر النفس

---

(١) قد يكون من أسباب اضطرابه المرور بتجربة قاسية كتجربة الموت ، أو أخرى مثيرة كتجربة الحـب ، أو ثالثة يمكن تصنيفها في الضرورات الاجتماعية كتلك التي تحرك المادحين ، أو غير ذلك .

(٢) الصورة الشعرية ، ساسين عسّاف – ص ٥٨ .

(٣) انظر السابق – ص ٦٦ .

وخواطر الفكر في معادل تعبيري يكشف أبعاد رؤيته – أي الشاعر – للواقع الخارجي ومدى استبطانه للظواهر ومدى عمق الإحساس بالذات وبالمجتمع وعلاقة المحدود باللامحدود »[١] .

• • •

أمّا وقفتي الثانية في هذه الالتفاتة ، فهي حول ما أسماه الأستاذ محي الدين محمد التفكير بالصور ، ويريد به نمطاً من التصوير تأتي فيه (الفكرة مصوَّرة) ، أي تلتحم الفكرة والصورة كلٌّ منهما بالأخرى ، ويكون الكشف عن إحداهما وسيلة لفهم الأخرى . وذلك من مثل قول الشاعر إليوث :

هل أمشط شعري مفروقاً ، أو هل أجرؤ على قضم خوخة
سوف أرتدي سروالاً من الفانلة البيضاء
وأمشي على الشاطئ
فلقد سمعت عرائس البحر تغني كل واحدة للأخرى
ولا أعتقد أنهن سوف يغنّين لي ...

فهذه الأبيات تعبّر عن فكرة واحدة هي « العجز الكامل وفقدان الشباب » ، وقد لجأ الشاعر – كما يقول محيي الدين – إلى أسلوب التفكير بالصور حين بلّغنا فكرته « بطريق عجوز متصابٍ يتساءل : هل يمكن أن يفرق شعر رأسه ، أو يقضم خوخة بطاقم أسنانه المستعارة ... وكما يفعل العجائز جميعاً ، سوف يرتدي سراويل بيضاء ويتمشى في الشمس بدون أن يحلم بعرائس للبحر تغني له ... أي أن المنى تتركه أيضاً كما تركه الشباب من قبل »[٢] . وبالتالي ، تجنّب الشاعر التعبير عن فكرته بالتصوير التقليدي الذي يخضع لمعادلة ترى أن الخلق الفني = فكرة + صورة ، كتلك التي نجدها

---

(١) شعر محمود حسن إسماعيل – محاولات للتذوق الفني – هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان – ط١ – ١٩٨٦ م – ص ١٦ .

(٢) مجلة الشعر ، ع٣ – السنة الأولى – مارس ١٩٩٤ م – وزارة الثقافة والإرشاد القومي – مقال بعنوان " التفكير بالصور " – ص ٣٥ .

في قول الشاعر القديم المنخل اليشكري :

فدفعتها فتدافعت مشي القطاة إلى الغدير

وعطفتها فتعطفت كتعطف الظبي الغرير[١]

فالبيتان : فكرة + صورة تشكلت على النحو التالي :

الفكرة ← (تليها) ← الصورة

البيت الأول	التدافع في المشي	مشي القطاة وفيه تدافع
البيت الثاني	التثني والتمايل	تعطّف الظبي الغرير[٢] .

والتفكير بالصورة يُعد بالفعل نمطاً راقياً وخصباً في تقديم الأفكار والتجارب – على ما يرى الدارس – غير أني أختلف معه في موقع هذا التصوير من شعرنا العربي القديم والمعاصر ، فالتفكير بالصور – في رأيه – تراث أوروبي مستمد من المدرسة الرمزية أولاً ، وهو لم يكن أصلاً من أصول الشعر العربي القديم أو الحديث . أما الشاعر العربي فلم يستطع أن يمارس « التفكير بالصور »[٣] ، وكل ما استطاع أن يقدّمه في ميدان التصوير الشعري رهن بالمعادلة التقليدية التي ذكرتها سابقاً : الخلق الفني = فكرة + صورة ، ولم ينجح في الوصول إلى هذا المستوى وإيجاد الاتحاد الكامل بين الصورة والفكرة – وما زال الرأي لمحيي الدين – إلا صلاح عبد الصبور في بعض قصائده ، ومنها قصيدته " قلق " :

رباه ، ما ذي الليلة الباردة

نجومها آفلة .. خامدة

وريحها معولة شاردة

أسير في طريق

---

(١) من قصيدة " ويحب ناقتها بعيري " – موسوعة الشعر العربي اختارها وشرحها : مطاع صفدي وإيلياحاوي ، أشرف عليها : د. خليل حاوي ، التحقيق والتصحيح نصّاً ولغة ورواية : أحمد قدامة – شركة خياط للكتب والنشر – بيروت ، لبنان – ط١ ١٩٧٤ م – المجلد الثالث – ص ٣١٥ .

(٢) هذا النموذج أورده الدارس ، لكني أعدت تحليله بأسلوبي الخاص ، وقد أورد نموذجاً آخر للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في مقاله – ص ٣٥ .

(٣) انظر السابق – ص ٣٤ .

قفرٌ من الرفيق

ألوك لحن لوعة

ممزّق العروق(١)

أقول : هذا هو موقف الناقد السابق من حظّ شعرنا من هذا اللون التصويري ، وأرى أنه أجحف الشعر العربي حقّه في هذه القضية ، فالناظر نظرة مدققة فاحصة لما أورد من نماذج ، يجد النموذج الأول منهما تعبيراً حرفياً موحياً بالتجربة معبّراً عن نواحيها وعن أهم ما تسعى إلى إثباته وهو فكرة (العجز وفقدان الشباب) . أما الثاني فأسلوب استعاري جليّ عُبئت به الأبيات ولاسيما في قوله : « نجومها خامدة » ، « ريحها معولة شاردة » ، « قفر من الرفيق » ، « ألوك لحن لوعة » وهو أيضاً وسيلة الشاعر في التعبير عن تجربته .

وما يمكن جعله صلةً بين النموذجين أن كليهما مشحون بموقف خفي وتجربة كامنة لم يصرّح بها في الأبيات وإنما حُشدت لها عدة قرائن ترتبط بها ارتباطاً وثيقاً وتدل عليها ، وهذه القرائن على تعددها يمكن لكلّ واحد منها أن يدل على التجربة كمجموعة القرائن في النموذج الأول « عدم الجرأة على قضم خوخة – ارتداء سراويل من الفانلة البيضاء – اليأس من غناء عرائس البحر له » ، وكلها دلائل على فقدان الشباب وغزو الشيب للشاعر . ومجموعة القرائن في النموذج الثاني « ليلة باردة – نجوم آفلة خامدة – ريح شاردة – الوحدة – اللوعة – التمزق » إذن هي مجموعة ظواهر فلكية وأحوال شخصية للشاعر مملوءة بالكآبة والحزن والقلق الذي هو موضوع الأبيات وفكرتها .

وعلى أساسٍ من نتائج هذا التحليل تجد شعرنا العربي قديماً وحديثاً غنياً بالتفكير بالصور ، الذي يلجأ الشاعر فيه إلى التعبير عن قضيته بالصور ذاتها ، ويكون نماء الصورة نماءً للموقف المعبَّر عنه . وأظنني أشرت فيما قبل إلى أبيات ذي الرمة الشهيرة :

---

(١) بحثت عن هذه الأبيات في الأعمال الكاملة للشاعر فلم أجدها ، وربما أخذت مما خرج عن المجموعة الكاملة من الدواوين .

عشية مالي حيلةٌ غير أنني بلقط الحصى والخط في الترب مولعُ

أخطّ وأمحو الخطّ ثم أعيده بكفّي والغربان في الدار وقّعُ[1]

فالأبيات تتمحور حول حالة الحيرة والقلق التي كان يعيشها الشاعر لكنه لم يُبُحْ لنا بهذه الحالة وفق قاعدة (الفكرة تليها الصورة) ، بل كان تعبيره وبوحه مِن خلال الصور ذاتها ، صورة لقط الحصى ، صورة الخط في الترب ، ثم صورة أقوى برسم خطّ ثم محوه ثم إعادته ، ويبلغ التعبير عن حالة الوحشة والحيرة أوْجَه في لوحته الأخيرة " والغربان في الدار وقّع " .

وقد تجد تفكيراً بصور استعارية على نحو ما هو في نموذج عبد الصبور ، ومن ذلك أبيات لأدونيس في قصيدته " حلم " :

بكت المئذنة

حين جاء الغريب ! اشتراها

وبنى فوقها مدخنة

يقول عنها د. محمد حسن عبد الله : « نجد الاكتمال والتشبّع والانضباط في بناء الصورة ، ونعني بالاكتمال اكتفاء الصورة بنفسها ، وعدم حاجتها إلى التوكؤ على فكرة خارجية ، سواء كانت مجردة أو مستوحاة من صورة سابقة ، كما أنها مشبعة ، قد تساندت مفرداتها التي هي صور بدَورها »[2] .

• • •

كان ذلك عرضاً سريعاً لمفهوم الصورة في دائرة النقد الحديث ، وقد أبَنتُ فيه – كما أرجو – عن موقعها من فكر بعض نقادنا المعاصرين ، وكيف أنها بدتْ مذبذبة في حقول الاستدلالات بين السعة والضيق ، وإقرار بعض الأوجه وإنكار بعضها الآخر .

---

(١) ديوان ذي الرمة – بشرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي ، حققه د. عبد القدوس أبو صالح – مؤسسة الإيمان – بيروت – لبنان – ط١ – ١٩٨٢م – ١٤٠٢ هـ – ج١ – ص ٧٢٠ – ٧٢١ .

(٢) انظر مزيد من التفصيلات حول أسطر أدونيس السابقة في " الصورة والبناء الشعري " – ص ٤٤ .

ومالم أُشرْ إليه في هذا الاختلاف ، أنه بدا منعكسًا في المصطلحات المختارة للصورة ، إذ ظهر هذا العنصر معلّمًا بعديدٍ من المصطلحات ، فجاء في بعضها مجرداً[١]، وفي بعضها الآخر موصوفاً بصفات عدة كالأدبية[٢] والفنية[٣] والشعرية[٤] . بل إن الاضطراب بلغ في شيءٍ منها حدًّا واسعًا بالخلط بين هذه المصطلحات في الدراسة نفسها ، مع أنّ ثمة فروق دقيقة ينبغي التنبّه لها ولما تمنحه للمصطلح من خصوصية لابد وأن تتمشّى مع طبيعة الدراسة .

فمصطلح (الصورة الأدبية) له من الظلال أوسع مما يوحي به المصطلحان الآخران ، وهي ظلال تتجاوز الحد الدقيق لعنصر (الصورة) بما يكون فيها من خلطٍ بين الصورة نفسها والقوى المنتجة لها والعوامل الدافعة لإنشائها ، فإضافةً إلى كون تناول الصورة باعتبارها (أدبية) يحكي المجال الذي تشكّلت فيه الصورة وهو (الجنس الأدبي) الذي يمثّله (النصّ الأدبي) أيّاً كان ميدانه شعراً أو نثراً ، فإن الصورة التي تتشكل في (النص الأدبي) بأكمله ، لا يمكن أن تتضح معالمها وتُحدث وقعها في النفوس إلا بالنظر إلى جميع عناصر النص الأخرى وهي : الأفكار ، الألفاظ ، الخيال ، العاطفة ، الموسيقى .

أما مصطلح (الصورة الفنية) فيمكن النظر إليه من جانبين ، أحدهما : المصطلح نفسه ، والآخر : الجانب التطبيقي لدلالة المصطلح . وكلّ جانبٍ منهما أسهم في وضع مفهوم للصورة في ضوء هذا المصطلح .

---

(١) انظر مثلاً : " الصورة والبناء الشعري " – محمد حسن عبد الله ، " مقومات الصورة في الشعر في مملكة غرناطة " – أحمد عبد الحميد إسماعيل ، وغير ذلك

(٢) انظر مثلاً : " الصورة الأدبية " – د. مصطفى ناصف ، " مشكلة الصوزة الأدبية " – د. صلاح فضل : فصل من كتابه (علم الأسلوب) ، وغير ذلك .

(٣) انظر مثلاً : " الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية " – سعد أحمد محمد الحاوي – ط١ – دار العلوم – ١٤٠٣ هـ – ١٩٨٣ م ، وكذلك " الصورة الفنية عند النابغة الذبياني " – خالد الزواوي .

(٤) انظر مثلاً : " الصورة الشعرية " – د. ساسين عساف ، أيضاً : " الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي " – الولي محمد، " الصورة الشعرية في النقد الحديث " – د. بشرى موسى صالح .

إن الصورة من نظرة خارجية تعتمد لفظة (الفنية) الواردة في المصطلح ، ترتبط بالفن عامة بشتى أشكاله وميادينه ، وهو ما يتفق مع مفهوم الفلاسفة الماديين لهذا المصطلح ، إذ يرون أن (الصورة الفنية) : « منهج معين يستخدم في الفن لترديد الواقع الموضوعي في شكل حي ومتعين وحسّي يمكن إدراكه بطريقة مباشرة في إطار مثل أعلى جمالي محدد »[1] .

أما من جهة تطبيقية ، فقد ارتبطت الصورة الفنية ارتباطاً وثيقاً بفنون التعبير اللفظي أو الكتابي ، واستقل ما عداها من أشكال الفن بمسميات أخرى كالرسم أو التصوير ، والموسيقى ، والنحت وغير ذلك . كما بدا هذا المصطلح أكثر تحدّداً بالنظر في الجانب التطبيقي له في كثير من الدراسات التي تداولته ، إذ كانت (الصورة الفنية) فيها تتمحور حول أشكال البلاغة (البيان) دون التطرق إلى ما تطوّر إليه مفهوم الصورة حديثاً[2] ، وبهذا المفهوم لها عُدّت مرحلة من مراحل بلوغ (الصورة الشعرية)[3] التي تشمل وسائل أخرى للتصوير إلى جانب ألوان البلاغة .

وعلى ضوء هذه المفارقة بين المصطلحات السابقة ، آثرت استخدام مصطلح (الصورة الشعرية) ، ليعبّر عن جملة الصور الواردة في النص الشعري بشتى أنماطها وأساليبها مستقلّة عن دوافعها ووظائفها ، فيتسع بذلك مفهومه عن مصطلح

---

(١) مجلة الأدب الإسلامي ع (٣) – رجب – شعبان – رمضان ١٤١٧ هـ ، مقال : الصورة الشعرية عند عدنان النحوي ، بقلم محمود السيد الدغيم – ص ٤١ .

(٢) انظر مثلاً : " الصورة الفنية في شعر أبي تمام " – د. عبد القادر الربّاعي – نشر بدعم جامعة اليرموك – أربد – الأردن ١٩٨٠ م ، وكذلك " بناء الصورة الفنية في البيان العربي " : موازنة وتطبيق – كامل حسن البصير – طبعة المجمع العلمي العراقي – ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧ م ، " الصورة الفنية " : دراسة بلاغية تطبيقية في شعر حافظ إبراهيم – عزيزة الصيفي – مكتب النعام للطباعة والتجارة- ط١ – ١٤١٤ هـ .

(٣) تتضح هذه الصلة بين المصطلحين ودلالاتهما في الجانب النظري الذي يسعى لتحديد دلالة كل منهما ومساحة هذه الدلالة ، أما في الجانب التطبيقي للنقد فلا يمكن تلمسه من منطلق كون الصورة البلاغية التي تمثلها الصورة (الفنية) ، قد تكون صورة شعرية .

(الصورة الفنية) في منظورها البلاغي ، ويتحدد عنها في مفهومها العام ، وكذا عن مفهوم الصورة الأدبية ؛ لدلالته على كون الصورة خاصة شعرية لها حدودها وملامحها التي تنفرد بها ، وذلك على ضوء طبيعة هذه الدراسة التي ستتناول الصورة وفق مفهومٍ – آمل أن يكون موفقًا – اقترحته بعد إعمال النظر في جملة مفاهيم نقادنا السابقة للصورة ، وجمعِ خيوط متعددة من هذه المفاهيم في كلٍّ يتفق – كما أرجو – مع حدود الصورة الشعرية ، إذ هي فيه :

إبداعٌ فني هادف مشحون بتجربة شعورية يقدمها النصّ الشعري ، ويقوم هذا الإبداع على علاقة بين طرفين كلاهما ظاهر – كما هو الحال في التشبيه – أو أحدهما ظاهر والآخر باطن ، أما مكوناته ومادته فمستمدة من العالم المادي الموجود وإن ركّبتْ – أحياناً – في كلٍّ غير موجود ، مستخدماً لهذا التركيب وسائل قد تكون تشبيهاً أو استعارةً « وهذه يمكن أن تضم التشخيص والتجسيم والتجسيد والتجريد » ، أو تراسلاً بالحواس ، أو رمزاً أو رسماً بألفاظٍ حقيقية ، وكلها تنجح في تكوين صورة شعرية متى نجحت في إيصال التجربة الشعرية إيصالاً مؤثراً موحياً .

المبحث الثاني

الصورة أداة للتعبير الشعري

الصورة أداة مثلى للتعبير ، وما تؤديه الصور في البناء الأدبي من وظائف الكشف عن الحالة الشعورية وبلورتها وإخراجها للوجود ، لا تستطيع أي أداة تعبيرية أخرى القيام به على نحو مماثل ، ذلك لكونها لا تنقل الفكرة إلينا نقلاً تجريدياً مباشراً على أكتاف عبارات أفقدتها عرفية الاستعمال رواءها وقدرتها على إحداث المفاجأة ، بل تنأى بالتعبير عن الخطابية والتقريرية إلى مستوىً أرفع مشبعٍ بعاطفةٍ متأججة[1] ، قد تكون محددة يمكن للتعبير المجرد احتواءها لكن يظلّ للتعبير المصوّر قصب السبق في ذلك ، وهذه أستطيع أن أمثل لها بحادثةٍ أوردها روجيه كايوا في كتابه " الفن الشعري " ، مفادها أن رجلاً أعمى أخذ يستجدي الناس بلوحة كتب عليها : « أعمى منذ الولادة » ، والفاقة التي تكتنف هذا الأعمى وما ينعكس في نفسه من حسراتها واضحةٌ في كلماته هذه الدالة على عجزه وعوزه ، إلا أنه ما لبث أن غيّر اللوحة بعبارة « سيأتي الربيع ولن أراه » مدركاً ما للعبارة الثانية من أثر نفسي على القلوب لا تحدثه العبارة الأولى ، ومرد ذلك إلى ما توقعه في نفس المتلقي من تقابل مؤلم بين صورة الربيع الجميل وصورة هذا الأعمى المحروم من جمال الربيع[2] .

وقد لا تكون العاطفة محددة - كعاطفة الحرمان من الرؤية السابقة - بل تأتي غائمة لا يحسن التعامل معها إلا خيال محلّق يقارب فيها ويسدّد حتى يستطيع القبض على زمامها وتقديمها تقديماً يفي بما تتطلبه الحاجة النفسية والشعورية للتجربة الممثّلة فتطمئن إليه المشاعر وتسكن به تيارات الشعور المتماوجة على نحوٍ لا ينجح في تحقيقه

---

(١) مجلة الفيصل - ع٧٧ - السنة السابعة - ذو القعدة ١٤٠٣ هـ - سبتمبر ١٩٨٣ م ، مقال بعنوان
" التعبير بالصور في الشعر الحديث " ، محمد أحمد العزب - ص ٦٨ .

(٢) انظر " الصورة الشعرية في الكتابة الفنية " - صبحي البستاني - ص ١٨ ، نقلاً عن " Art poetique " .

التعبير التقريري المباشر ، ومثل هذه العاطفة تجدها في مقام الحديث عن كآبة ألمت بنفس المتحدث أو حزن وفجيعة ملأت فؤاده أو ما أشبه ذلك من المشاعر التي تأتي غالباً مختلطة مضطربة في النفس الإنسانية لفرط قوتها وشدة وقعها فلا تبلغ العبارات الخطابية في وصفها وحملها على أن تعلق شغاف قلوب المتلقين ما يبلغه التعبير التصويري ، حيث تؤدي الصورة إحدى أهم وظائفها وهي " الخلق " ، فتسعى جهدها لإيجاد ارتباطات بين الأشياء لم تكن لها من قبل ، وتقوم بتبديل الإشارات والارتباطات القديمة بين المفردات بإشارات وارتباطات جديدة[1] ، فتخلع هذه الإحساسات على المساء أو اليوم العاصف أو البحر الثائر أو غير ذلك من معالم الطبيعة التي تعين على تجسيد التجربة الشعورية من منطلق ما لها - بطبيعتها - من وقْع مؤلم في النفس الإنسانية . وربما استعان المتحدث بعبارات حقيقية لا مجاز فيها - كما أسلفت في الفصل السابق - لكنها ترتقي عن كونها خطابية أو تقريرية بما يرد فيها من تفصيلات تملؤها الانفعالات الطاغية ويتم عبر الاستعانة بها إنجاح التعبير الذي لم ينجح الأسلوب الخطابي في الوصول به إلى المتلقي كما ينبغي له أن يصل من منطلق أن الصورة في هذه التعبيرات الموحية « تتجاوز فلسفة النظر إلى الأشياء إلى فلسفة الرؤية لها من الداخل أي تتجاوز مهمتها التقليدية في النسخ إلى مهمتها الجديدة في التعرية »[2]، تلك التعرية التي يُحدثها التعبير الحقيقي المصوِّر فيتخطَّى بها جمود العالم الخارجي وينقله إلى وجود عاطفي مخيِّل لا يلغي العناصر الخارجية لكنه ينفض عنها ركود واقعيتها المحدودة ، بالكشف فيها عن عوالم نفسية ووجدانية كامنة .

وكل ما سبق ، سواء أكان خلقاً أم تعرية ، فاعليةٌ للصورة عبّر عنها الدكتور عز الدين إسماعيل " بالاستكشاف " في قوله : « إن الصورة تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر »[3] ، فأما ما تستكشفه فهو وضع نفسي يصعب الإفصاح عنه دون تدخّلها ، وأما

---

(١) انظر " ندوة البارودي " - مجموعة أبحاث حول الشعر العربي الحديث - مؤسسة البابطين - مكتب القاهرة - ١٩٩٢ م - الجلسة الثامنة بعنوان " الصورة في القصيدة العربية المعاصرة " - ص ٥٦٢ .

(٢) السابق - والعبارات للدكتور نعيم اليافي - ص ٥٦٢ .

(٣) " الشعر العربي المعاصر " - ص ١٢٤ .

ما يساعدها في هذا الاستكشاف فإنه لا يخرج بشكل من الأشكال عن العالم المادي الذي يمثل ببراعة المصوِّر – سواء أكان شاعراً أم ناثراً – نسقاً مكانياً يتفق وإيقاعات النسق النفسي المعبَّر عنه(١) .

الصورة في الشعر

وإذا كان هذا هو حال الصورة والقول منثور فيه متّسع للتصريف والتحليل والتنميق ، فإن لها في الشعر مقاماً أعظم ودوراً أكثر تميزاً وأساسيةً وهو على ما هو عليه من الالتزام بالوزن والقافية واشتراط الإيجاز والتلميح في نقل تجربةٍ تفيض بمشاعر وإحساسات يُحشد للإبانة عنها عديد من أوجه المقارنة وأفانين الربط بعوالم متعددة أو تجارب مختلفة مرت بخبرات الشاعر فقبعت في ذهنه ، والتعبير عنها حقيقةً « يتطلب طولاً في العبارة والتواءً في صياغتها ربما يتجاوز بها إطار القصيدة »(٢) ، لذلك كانت الصورة هي الحل الناجع في أداء رسالة الشاعر والتعبير عما تعجز اللغة العادية عن توضيحه ، ومتى خانته ذاكرته في اقتناص الألفاظ لإلباسها المعاني ، أسعفته ملكته التصويرية في خلق أثوابٍ أكثر بهاءً يزيّن بها معانيه وأفكاره ، فيلتمس من الصورة بهذا أضعف مهاراتها ، على نحو ما هو كائن في قول ذي الرُّمة في بائيته المشهورة :

الصورة بين التجميل والتعبير

ما بالُ عَيْنِكَ منها الماء ينسكبُ   كأنّه من كُلَىً مفريةٍ سَرِبُ(٣)

ومثله من شعرائنا المعاصرين الاستاذ محمد بن علي السنوسي(٤) في قوله :

---

(١) انظر السابق من ص ١٠٨ إلى ص ١١٣ ، وكذلك من ص ١٢٤ إلى ص ١٢٨ .

(٢) صَرّدُر : دراسة عناصر إبداعه الشعري – د. أحمد حسن صبره (كلية الآداب – جامعة الإسكندرية) – نشر منشأة المعارف بالاسكندرية – ص ١٠٩ .

(٣) الكُلى : الرقع في عروة المزادة ، مفرية : مقطوعة . وانظر القصيدة في : ديوان ذي الرمة – ص ٧ .

(٤) من مواليد جازان عام – ١٣٤٢ هـ ، تلقى علومه في الكتاتيب والمدارس السلفية الأهلية ، ثم تنقّل في عدد من المناصب الحكومية . كان رئيساً لنادي جازان الأدبي . شعره تقليدي فيه وجدانية ورقة ، له مؤلفات مطبوعة منها : القلائد ، الأغاريد ، نفحات الجنوب وغيرها جمعت جميعاً في مجموعة واحدة . انظر ترجمته في : " نظرات في الأدب السعودي " – ص ١٦٢ ، وانظر كذلك : " في الأدب العربي السعودي وفنونه واتجاهاته ونماذج منه " – د. صالح الشنطي – دار الأندلس للنشر – حائل – ط١ ١٤١٦ هـ – ص ١٦١ .

أراق علـى البحـر ذوب الذهــبْ   وفـاض علـى موجـه واضطـربْ
فيــالك مــن منظـرٍ سـاحرٍ   نعمـتُ بـه لحظـةً واحتجـبْ[1]

وأبيات أخرى للشاعر الشابي يقول فيها :

اسـكتي يـا جـراحْ   واسـكتي يـا شـجونْ
مـات عـهد النـواحْ   وزمـان الجنـونْ
وأطـلّ الصبـاح   مـن وراء القـرون
فـي فجـاج الـردى   قـد دفنـتُ الألـمْ
ونشـرت الدمـوعْ   لريـاح العـدم
واتخـذت الحيـاة   مِعْزفـاً للنغـم[2]

وغير ذلك من النماذج التي تلمس فيها سطحية في الصورة فلا نماء ولا عمق ، وليس للتصوير فيها أثرٌ شعوريّ إلا ما تُلمح به مفردات الألم والحزن والشجن والدموع التي لا تلبث أنْ تنطفئ بمجرد تجاوزها إلى غيرها .

وربما جاوزت الصورة حد الزخرفة والتزيين إلى حدٍّ تكون فيه هي قلب القصيدة بل هي القصيدة كلها ، وهو الغالب في شعرنا الحديث الذي لم تعدْ الصورة فيه مجرد عنصر تجميلي للفكرة يمكن للقصيدة التخلي عنه دون أن يُخلّ ذلك بطاقاتها التعبيرية ، بل أصبحت صورهم محركاً أساسياً للقصيدة ومحوراً رئيساً تتمحور حوله أفكارها ، ومتى تخلّت عنه تضعضع بناء القصيدة وأجدبت طاقاتها الإبداعية والتعبيرية ، على نحو ما هو في قول الشاعر سعد البواردي ، مشيراً إلى قضية العنصرية اللونية :

أعرفتني ؟ .. أنا أسودٌ أنا ماردٌ كرؤى القدر
أنا عابسٌ ملأت خُطاي الأرض يدفعها الضجر
أنا لعنة البيض على السود الذين دَعَوْا سوادي للحفر

---

(١) من قصيدة " غروب الشمس " – الأعمال الكاملة – نادي جيزان الأدبي ١٩٨٣ م .

(٢) ديوان " أغاني الحياة " – ص ٢٣٠ .

أعرفتني ؟

أعرفتني من ذا أكون ؟ وفي يدي مفتاح أمرك

أعرفتني ؟ أشهدتَ طوفاناً سيجرف ثقل قصرك

أعرفتني ؟[1]

فالقصيدة وحدة تصويرية متكاملة ، وما بها من صور جزئية يخدم الصور الكلية التي تتنامى عبر الأبيات لتوضح الصورة " المحور " ألا وهي صورة الأسود المضطهد الغاضب .

ومثلها صورة العائد المتلهف ووقع العودة على مشاعره التي تجدها في أبيات الشاعر المصري إبراهيم ناجي :

رفرف القلبُ بجنبي كالذَّبيح — وأنا أهتِفُ يا قلبُ اتئدْ

فيجيب الدمعُ والماضي الجريحُ — لِمَ عدْنا ؟ ليت أنَّا لم نعدْ

لِمَ عدْنا ؟ أولَم نطوِ الغرامْ — وفرغنا من حنينٍ وألمْ

ورضينا بسكونٍ وسلامْ — وانتهينا لفراغٍ كالعدمْ

موطنُ الحسنِ ثَوَى فيه السأمْ — وسرت أنفاسُه في جوِّهِ

وأناخَ الليلُ فيه وجثمْ — وجرت أشباحُهُ في بَهوِهِ

والبلى أبصرتُهُ رأيَ العيانْ — ويداه تنسجانِ العنكبوتْ

صحت يا ويحكَ !! تبدو في مكانْ — كل شيء فيه حيٌّ لا يموتْ !!

كل شيء من سرور وحزنْ — والليالي من بهيجٍ وشجي

وأنا أسمع أقدام الزمن — وخطى الوحدة فوق الدرجِ[2]

فالأبيات كما يرى الدكتور غنيمي هلال « صور حية تدل على انفجار عاطفي واستغراق في التجربة الشعرية »[3] .

---

(١) من قصيدة " الطوفان الأسود " – ديوان أغنية العودة – مطابع الرياض – ص ١٤ .

(٢) من قصيدة " العودة " – الأعمال الكاملة – ص ١٣ – ١٥ .

(٣) النقد الأدبي الحديث – ص ٣٥٨ .

وإذا كان فيما سقته من أمثلة تبيانٌ للصورة الشعرية وهي تمارس أدنى مهاراتها ، وهو تزيين العبارات ، وأعلى تلك المهارات ، وهو التعبير نفسه ، فإن لها في الآثار الشعرية ما يمثل حدّها الأوسط الذي تجدها فيه لمسةَ تجميل يضيفها الشاعر إلى أسلوبه في القصيدة . لكنها لمسةٌ من الجمال المتفاعل الحي الذي يخدم الفكرة ويكثّف إشعاعاتها التعبيرية وتصبح به أقدر على تملّك الأذواق وأسرها . ولعلك تلقى في أبيات الشابي الآتية نموذجاً جيداً لإيحاءات الصور الجمالية ، يقول :

أظلَّ الوجود المساءُ الحزين وفي كفه معزف لا يبين
وفي ثغره بسمات الشجون وفي طرْفه حسرات السنينْ
وفي صدره لوعةٌ لا تقرّ وفي قلبه صعقات المنونْ
وقبّله قبلاً صامتات كما يلثم الموتُ ورد الغصونْ
وأفضى إليه بوحي النجوم وسرّ الظلام ولحن السكونْ
وأوحى إليه مزاميرَهُ ففنت بها في الظلام الحزونْ
وعلّمه صرخات القلوبْ وأنهله من سُلاف الشئونْ
فأغفى على صدره المطمئن وفي روحه حُلُمٌ مستكينْ(١)

فالقصيدة ملأى بصور جمالية لا تعدّ مركزاً للأبيات ولا محوراً فيها ، والمعزف الذي حمله المساء بكفه وصعقات المنون التي سكنت قلبه والقبل الصامتات التي أشبهت لثم الموت للورد ومثلها المزامير التي غنّت بها الأحزان وصرخات القلوب وسُلاف الشئون ، كلها إضافات خيالية أضافها الشاعر من قبل تقديم الفكرة الأساسية وهي " قسوة المساء " في قالب أجمل وسياق أكثر استحساناً ، إلا أنها أفادت مع التجميل فائدة أخرى فأدخلت القصيدة في عالم التهويمات الخيالية الحالمة وأطلقت العنان للمتلقي في الدخول إلى عالم الشاعر الكئيب من أي المداخل شاء .

ونموذج آخر يمثّل لك هذه المرتبة من التصوير تقدمه أبيات الشاعر المصري إبراهيم ناجي التالية :

---

(١) من قصيدة " المساء الحزين " - ديوان أغاني الحياة - ص ٩٢ .

أين من عيني حبيب ساحرُ ... فيه نبل وجلال وحياءْ
واثق الخطوة يمشي ملكاً ... ظالم الحسن شهي الكبرياءْ
عَبِق السحر كأنفاس الربا ... ساهم الطرف كأحلام المساءْ
مشرق الطلعة في منطقه ... لغة النور وتعبير السماءْ[(١)]

فنحن لا نعلم معلماً واضحاً للحسن الظالم أو الكبرياء الشهي أو السحر العبق أو أحلام المساء ، ثم إنّه ليس بين أيدينا ما يفسّر لغة النور أو يقدم شاهداً على تعبير السماء ، إذن فالصور السابقة جميعاً موغلة في الخيال الذي لا نملك حدوداً واضحة له ، ومثل هذه الصور التي يكتنفها الغموض لا نستطيع أن نقول إنها أبانت عن فكرة أو عبرت عن قضية[(٢)] ، ومع ذلك يبقى لها في الأبيات وظيفة أخرى تجعلنا نهتز لها ونقبلها، وأقصد بها الوظيفة التجميلية التأثيرية لتلك الصور التي كانت فيها « توحي بالحالة النفسية ، وترسمها بإيماضات ، ولا تصفها تحديداً »[(٣)] .

الحكم بأصالة الصورة

والحق أنّ الكشف عن هذه المراتب التصويرية يعتمد إلى حد كبير على ذاتية الناقد وتأثره بالنموذج المطروح ، وكذا الأمر في الحكم على نجاح الصورة أو عدمه ، فهي عنصر ميّاس يصعب قياسه أو تقنينه ، والصورة الناجحة إنما يكون لها ذلك بقدر ما تحدثه في نفوس المتلقين من تأثير وبقدر إمكاناتها في أخذهم إلى عالم الشاعر ، ويصدّق الحكم بأصالة صورة ما بالنظر إلى إجماع النقّاد على طاقاتها التعبيرية وملكاتها السحرية في التخييل والاستحضار ، فإن لم يكن إجماعٌ فكثرةٌ في عدد من يصوّت لها .

ولأن تأثرية الناقد وحدها لا تجعله حِلاً من تبرير توفيق الصورة أو فشلها في رأيه، فإنه كثيراً ما يلجأ إلى تأملها للوقوف على بعد أو قرب العلائق والصلات بين أطرافها،

---

(١) من قصيدة " الأطلال " – الأعمال الكاملة – ص ١٣٤ .

(٢) حتى تؤدي الصورة في الغزل وظيفتها الأساسية في " التوضيح " ، لابد من أن يتوافر لها درجة كبيرة من الوضوح وقرب الخيال تمثل من خلالها الصفة المرادة وتتجلى ، على نحو ما سيبين في مبحث " دور الصورة " من الباب الثاني .

(٣) " التعبير البياني " – د. شفيع السيد – ص ١٧١ .

والصدق أو التكلّف في انفعالاتـها ، أو غير ذلك مما يُسترشد به إلى مكامن إحكام الصورة أو تهلهلها . وأضع بين يديك الآن نموذجين شهيرين في معنىً واحد هو " وصف الليل الذي أطالته الهموم " فتتدرّج عبرهما فيما أشرت إليه سابقاً .

أما النموذج الأول منهما ، فقول امرئ القيس :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ — عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي

فقلتُ لـه لما تمطّى بصلبـهِ — وأردفَ أعجازاً وناءَ بكَلْكَلِ

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجلي — بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ(١)

وأما الثاني ، فقول النابغة الذبياني :

كليني لهمٍّ يا أميمةُ ناصبِ — وليلٍ أقاسيه بطيءِ الكواكبِ

تطاولَ حتى قلتُ ليس بمنقضٍ — وليس الذي يرعى النجومَ بآيبِ

وصدرٍ أراح الليلُ عازبَ همِّه — تضاعفَ فيه الحزنَ من كل جانبِ(٢)

فإنك تجد كلا النموذجين صورةً جميلةً معبّرةً عما أخذه الحزن من الشاعرين وكيف أنّ ثِقَل الهموم انعكس على إحساسهم بالزمن ، إلا أنك أيضاً تستشعر لامرئ القيس كفاءةً أكبر في تصوير فكرته ، وتجد لأبياته في نفسك صدىً أقوى ، وهذا الإحساس منك ، موقفٌ تأثري أحدثته الصورة قبل أن تلتفت إلى ما هيتها وعناصرها وعلى أيّ الوسائل ارتكزت ، لكنك متى وقفت متأملاً فيها لتحدد خواصها وطاقاتها وجدتَ بينها وبين أختها في النص الآخر – مع الاتفاق في بعض الأوجه – اختلافاً في أوجه أخرى كانت هي السر في وثبتها إلى فؤادك ، وسبْقها إلى نفسك .

فمما اتفقت فيه الصورتان من الأوجه – إضافة إلى الاتفاق في المعنى المصور – ارتكازُ كلٍّ منهما على التشخيص ، فالليل عند امرئ القيس شخصٌ له فعلٌ وأثرٌ وهو

---

(١) معلقة امرئ القيس – ديوان امرئ القيس – منشورات دار إحياء التراث العربي – بيروت – ط٢ ١٩٦٩ م – ص ٣٦ .

(٢) من قصيدة " كليني لهمٍّ " – الديوان – ص ٩ .

كذلك عند النابغة ، ومن فعله عند كليهما استدعاء الآلام والأحزان في قلبيهما وزيادتها .

ثم إن كلاً من الشاعرين انتظر في أبياته انبثاق الفجر ومقدم الصباح مستعجلاً الليل بالانصراف ، وهذا ملمحٌ آخر للاتفاق .

إلا أن تفوق إحدى الصورتين على الأخرى ليس معوَّلاً على أوجه الاتفاق تلك ، إذ هما تسيران – على ضوئها – في مسار واحد ، ولم يشعِّب هذا المسار إلا أوجهٌ تفاوتتا فيها ، وعليها وقع التعويل في التفضيل والاختيار . وقد دارت بعض هذه التفاوتات في حلقة الميدانين الواردين في التشابه – وهما عنصر التشخيص ، وعنصر مقابلة إضاءة الصباح بعتمة الليل – الذين بدتْ لهما في أبيات امرىء القيس تفصيلات لا تجدها في نصّ النابغة ، فالليل – وهو العنصر المشخّص هنا – تقف له على آثارٍ متعددة وأفعالٍ تفوق تلك الكائنة من ليل النابغة ، فهو يرخي السدول ويبتلي بأنواع الهموم ثم هو يكيد الشاعر ويُمعن في إغاظته فيتمطى ويتمدد بشكلٍ لافتٍ تحسّ فيه النفس – إلى حدٍّ تكاد تدرك فيه العين المبصرة – بعد المسافة والزمن بين الصلب والكلكل الذي حمله متثاقلاً ، وبلغ في تثاقله وبطئه مبلغاً جعل الشاعر يتوسل إليه بالانقضاء والانجلاء متجهاً له بخطاب من يعقِلُ وتنفع عنده الوسيلة ، وهذا من الشاعر غاية التشخيص .

في حين أنّا لو نظرنا إلى الليل في تشخيص النابغة ، لوجدناه مقصوراً عنده على البيت الأخير الذي جعل فيه الليل داعياً للهموم جامعاً لها ، وربما لمسته أضعف في قوله في البيت الثاني " تطاول " .

أما الصباح ، وهو العنصر المضيء الذي يُلتمس منه – عادةً – حلّ عقدة الموقف ، فإنّه لم يمثّل عند امرئ القيس خيط نجاة رغم طلبه له في قوله : « ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ .. بصبحٍ ... » ، بل ظلّ امتداداً شعورياً لسطوة الليل وعذابه دلّ عليه قوله : « وما الإصباح منك بأمثلِ » ، وهي نظرة سوداوية من الشاعر أحدثت مفاجأة في الصورة بمخالفتها للمتوقَّع المنتظر ، وهذه الصدمة الشعرية لم تستطع أبيات النابغة إحداثها حين سارت وفق ما هو مألوف فكان الصبح فيها مصدراً للأمل وانقشاع الألم الجاثم على صدر الشاعر طوال الليل .

وقد خرج شيء من أوجه التفاوت بين الصورتين عن الميدانين السابقين ، فنجحت صورة امرىء القيس في الإبانة عن حاله وعن امتداد الليل الكئيب ، بمجيء جزئيات الصورة السابقة – وأقصد بها التفصيل في آثار التشخيص ، والمفاجأة في توظيف عنصر الصباح – تعزيزاً لتشبيهٍ استهل به الشاعر مقطوعته ، وهو تشبيه الليل بموج البحر في قوله : « وليل كموج البحر » ، ولاشك أنها براعةٌ منه في إدخال المتلقي إلى إحساسه مباشرة بالتخييل له عن وحشة هذا الليل وغموضه وقهره وبطشه بما هو سمة موج البحر ، مما أعانه فيما بعد على استصحاب المتلقي فيما تبقى من عناصر صورته مأخوذاً بكل كلمةٍ فيها وسابحاً في عوالمها المختلفة .

• • •

الصورة عنصر جامع

ومن مهام الصورة ، كونها عنصرًا جامعًا ، فكما أنها حلّ مثالي لمشكلة استعصاء المعجم اللفظي على الشاعر ، وأداة فعّالة في التعبير عما تعجز عنه هذه الألفاظ ، فإنها بديل ممتاز عن الجمل المباشرة المطنبة والتعابير المطوّلة في تشكيل التجربة الشعورية وبثها في القصيدة ، وما يمكن أن يقال في عشرات الصفحات المحبّرة من الكلام المجرّد ، تستطيع الصورة تقديمه في لفظةٍ واحدة ، وهو ما أيّده العقّاد بقوله عن بيت الشريف الرضي :

وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفّت القلبُ[1]

إنه يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتوبة ، ومردّ هذا التفضيل إلى أن البيت بُني على الصورة من أوله إلى آخره[2] .

• • •

---

(١) من مقطوعة بعنوان " تلفّت القلب " – ديوان الشريف الرضي (مجلدان) – دار بيروت للطباعة والنشر – ط١ – ١٤٠٣ هـ – ١٩٨٣ م – المجلّد الأول – ص ١٨١

(٢) انظر " الكلمة والمجهر " – دراسات في نقد الشعر – د. أحمد درويش – دار الهاني للطباعة – ١٩٩٣ م – ص ٥٥ .

الصورة والحيوية

والصورة عنصر حيوي ، به تبعث الحياة في أرجاء العمل الشعري فيموج بكثير من الألوان والأصوات والحركات التي تحتوي الحركة النفسية للشاعر على اختلاف درجات قوتها .

وتستمد الصورة حيويتها مما تستند إليه في تمثيل التجربة من مظاهر الطبيعة المختلفة التي تتخذ مظهراً حركياً معيناً كالنهر الجاري والجناح الرفّاف والشجر المهتز ، ولا إخاله يخفى على أحد جمال انتفاض الطير المبلل ودوره في اجتذاب الأفئدة في بيت الهذلي :

وإنـي لتعرونـي لذكـراك فـترة   كما انتفض العصفور بلّله القطرُ[1]

أو الموج النفسي الذي يستجيب لأبيات عمر بن أبي ريشة وهي ترصد حركات النسر الواهن في تقابل أخّاذ بين ضعف البدن وقوة الكبرياء :

وقف النسر جائعاً يتلوى فوق شِلوٍ على الرمال نثيرِ

وعجاف البغاث تدفعه بالمخلب الغضّ والجناح القصيرِ

فسرتْ فيه رعشةٌ من جنون الكبر واهتزّ هزّة المقرورِ

ومضى ساحباً على الأفق الأغبر أنقاض هيكلٍ منخورِ[2]

كما لا تخفى نشوة الحياة وتهللها في قفزات زرزور الهمشري ونقراته على الزجاج وهو يصفه بقوله :

أو كنت أرقب في الضحى زرزورها

متـهللاً يغشـى نوافـذ غرفتـي

---

(١) البيت لأبي صخر الهذلي ، انظر القصيدة كاملة في " الأمالي " ، لأبي علي القالي البغدادي – دار الفكر (بدون تاريخ) – ج١ – ص ١٤٨ – ١٥٠ ، وانظر بعضها في " الأغاني " ، لأبي الفرج الأصبهاني – إعداد مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي – بيروت ، لبنان – ط١ – ١٩٩٤م ١٤١٤ / ١٤١٥ هـ – ج٢٤ – ص ٢٦٨ ، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، عبد القادر عمر البغدادي – تحقيق عبد السلام هارون – ج٣ – مكتبة الخانجي (بدون تاريخ) – ص ٢٥٨ .

(٢) من قصيدة " النسر " – ديوان عمر أبي ريشة – ص ١٦١ – ١٦٢ .

طوْراً ينقرّ في الزجاج ، وتارةً

يسمو يزرزر في وكار سقيفتي

فإذا رآني طار في أغرودةٍ

بيضاء، واستوفى غصون شجيرتي[1].

وحين يتجاوز الشاعر النمط الوصفي لما يأنس له من مظاهر الطبيعة ، تأتي حيوية الصورة مما يُخلع على تلك المظاهر من أفعالٍ بشرية تشخّصها وتنفث فيها روح الإنسان وحياته ، فترى بهذا التشخيص زهراً يتبسّم وربيعاً يتباهى ونسائم تلثم وجداول ترقص ومظاهر أخَر قد ألبست لباس مَن يفعل وجرت عليها أحكام من يعقل، وكلها عملت على حيوية الأبيات وإبراز تجربة قائلها بأنجح الصور الحسية المتحركة والنامية . تلمّس الحركة البديعة للقلب في تشخيص إبراهيم ناجي له حين يقول :

عبرتْ بي نشوةٌ من فرحٍ فرقصنا أنا والقلب سكارى

وعرانا طائفٌ من خبلٍ فاندفعنا في الأماني نتبارى[2]

وانظر مهرجان الحياة الذي شاع في أبيات الشاعر السعودي محمد هاشم رشيد[3]:

كل شيء يا حبيبي هاهنا حتى الجبال

والشذى والروح والزهر وذرات الرمال

---

(١) من قصيدة " أحلام النارنجة الذابلة " - ديوان الهمشري - ط وزارة الثقافة بمصر ١٩٧٤ م - ص ١٥٠ .

(٢) من قصيدة " الغد " - الأعمال الكاملة - ص ٦٠ .

(٣) شاعر أصيل ، الموسيقى والصورة المشخصة أظهر سمات شعره ، وهو من مواليد المدينة المنورة ١٣٤٩ هـ ، تلقى تعليمه في المسجد النبوي الشريف وفي المدارس النظامية ، حاز على دبلوم كلية الصحافة بمصر ، تقلّد عدة مناصب ثقافية ، له عدة دواوين منها " وراء السراب ، على ضفاف العقيق ، على دروب الشمس وغيرها " . انظر ترجمته في : الشعر الحديث في المملكة خلال نصف قرن - ص ٤٠٧ ، نظرات في الأدب السعودي الحديث - ص ١٦٢ ، في الأدب العربي السعودي - ص ٢٢٢ .

شاقها سحر محياك وأغراها الدلال

. . . .

يا حبيبي رقص الدوح فقم نرقص معهْ

وانتشى الطير بأكوابِ الزهور المترعهْ

قد أقام الكون عرساً للهوى ما أروعهْ

إنّه حبك روّى بالأماني أضلعهْ[1].

أما بدر شاكر السياب فالتشخيص عنده أكثر تشبعاً بأنفاس الحياة وطاقات الوجود، لتعانقه مع معاني القوة والسلطة والبطش ، وهي معانٍ لا يقصر السكون عن التعبير عنها فحسب ، بل تتطلب نمطاً حركياً ثائراً صاخباً . استمع إليه يقول في قصيدته " جيكور والمدينة " :

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالاً من الطين يمضغن قلبي

ويعطين ، عن جمرة فيه ، طينه

حبالاً من النار يجلدن عُرْي الحقول الحزينهْ

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينهْ[2]

• • •

ولا يعني نشوء الحركة في الشواهد السابقة عن العناية بالجانب الحركي ، أنّ الحياة في النص الشعري حكرٌ عليها ؛ فقد تتأتى الحيوية من تعطيل الحركة وإحداث أمر عكسي لما سبق يولي عنايته للسكون ويوظف الأفعال الساكنة في الصورة

---

(١) من قصيدة " تحت الظلال " – الأعمال الشعرية الكاملة – ط٢ – ١٩٩٠ – نادي المدينة المنورة الأدبي – ص ٤٢٦ .

(٢) الديوان – مج١ – ص ٤١٤ .

– وصفاً كانت أو تشخيصاً – دون أن يخلّ ذلك بقدرتها على إثارة الحركة النفسية التي تظل قائمةً تتجاوب مع إيماضات التصوير الصامت .

إذا قرأتَ – مثلاً – أبيات إيليا أبي ماضي في قصيدة " الناسكة " :

أبصرتُ في الحقل قبيل المغيبْ

سنبلةً في سفح ذاك الكثيبْ

حانيةً مطرقة الرأسِ

كأنما تسجد للشمسِ

أو أنها تتلو صلاة المساء[1]

وجدتَ سكون السنبلة التي أطرقت رأسها في دعةٍ وخضوع فعل من دخل الصلاة باعثاً قوياً للسكينة والروحانية في النفس ، بل ربما وشى سكونها بشيء من الحركة فاستشعرت همسها وتمتمتها وهي ترتّل في صلاتها .

وحين يصف الشاعر صلاح عبد الصبور عجزه وشلل حركته في قصيدته " أحلام الفارس القديم " بقوله :

لكنني يا فتنتي مجرب قعيد

على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامه

أو قوله :

ماذا جرى للفارس الهمام ؟

انخلع القلب ، وولّى هارباً بلا زمام

وانكسرت قوادم الأحلام

أو قوله :

وحينما التقينا أيقنت أننا

مفترقان

وأنني سوف أظل واقفاً بلا مكان[1]

---

(١) القصيدة من ديوان " الجداول " – دار العلم للملايين – بيروت ، لبنان – ط ١٩٦٠ م .

تجده في كل موضع من المواضع السابقة يبث عبر الحركة العضوية المعطلة ، حركةً نفسيةً قوية يُدرك وجودها من الإدراك البدهي لرغبة الشاعر في نقض واقعه الراهن ، وتكون قوتها بقدر إمعانه في التظلم والامتعاض .

• • •

بالصورة يمتاز الشعراء

ولأن القصيدة هي المعادل الشعري لعالم الشاعر الداخلي ، ومقدرتها على تحقيق المعادلة مع عالمه رهنٌ بكفاءة التصوير الشعري فيها وثرائه بعناصر التشكيل كالأصوات والألوان والحركات والروائح وغير ذلك ، أصبحت قصائد الشاعر بصورها جزءاً من ذاته ، ومعلماً دالاً على شخصيته ، وتتبعُ أنفاسه في إحداها كفيل بتلمس أثره فيما عداها ، ومتى اختلطت الآثار الشعرية واحتيج لتمييزها بعضها من بعض ونسبتها إلى أصحابها ، أمكن للناقد الحصيف أن يبلغ ذلك بالقياس والمقارنة ، والمطابقة والمفارقة بين ما ورد في هذه الآثار من صور وما هو واقع منها في الآثار الموثقة النسبة . وهذا ما يذكره الدكتور صلاح عبد الحافظ في قوله :« فكما تدل الصور المختلفة على رؤية الشاعر الذاتية للطبيعة ، تدل الصورة الواحدة على تعدد شخصيات الشعراء واختلافهم ، فقد يكون المنظر واحداً والجزئيات واحدة ، ومع ذلك نستطيع – عن طريق الصورة – أن نميّز شاعراً عن شاعر ، لأن عناصر الصورة الداخلية في تكوينها تتكون بطريقة خاصة وحسب الموقف وحسب قدرة الخيال لدى الشاعر »[٢] . ومن هذه الرؤية انطلق الدكتور إبراهيم الضحيان في معالجة عدد من النصوص الشعرية التي حامت حولها الشكوك فتُرِدد في نسبتها بين امريء القيس وأحد شعراء مملكة الحيرة وهو : أبو دؤاد الإيادي ، وقصر زاوية دراسته على وصف الخيل وتصويره ، باعتبار

---

(١) الأعمال الكاملة – ص ٢٤٦ – ٢٤٧ .

(٢) الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر – ص ١٣٢ ، وانظر كذلك : الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي – مدحت الجيار – ص ٣ .

أبي دؤاد من أوائل من أجادوا نعت الخيل[١] ، وبلغ من تميزه في هذا الوصف أن وجد الناقد فرصةً لتحقيق النسبة عبر ما ورد فيه من صور .

وقد استهل الدكتور الضحيان دراسته بتقعيدها ، فحدد معالم الصور عند الشاعر الإيادي وأبان عما تنفرد به عنده دون سواه قائلاً عنه وعمن شابهه من الشعراء[٢] : « الصورة الشعرية عندهم متميّزة ذات آفاق خيالية رحبة يرود الخيال فضاءها الرحب ويجوس خلال أقطارها حتى تتكامل لديه عناصر الصورة وهي غاية في الجمال والبهاء ... وهي ذات وضوح شديد ، فلا تعدّد في أجزائها ، ولا تنافر بين مكوناتها وعناصرها، فالشاعر لا يكتفي بإبراز الصورة مجرّدةً ، فيصف الفرس من حيث هي رشيقة القوام ، قوية البنية ، سريعة العدو ، ولكنه يذهب أبعد من ذلك فيشاركها مشاركةً وجدانية ويحس معاناتها وآلامها »[٣] .

وعلى هذا الأساس ارتكز في نفي نصين شعريين نُسبا إلى أبي دؤاد الإيادي ، والرأي عنده أنهما لامرئ القيس وفق طبيعة ما ورد فيهما من صور للخيل ، أما أول النصين ، فبائية أبي دؤاد الإيادي ومطلعها[٤] :

وقد أغتدي في بياض الصبا ح وأعجاز ليلي مولي الذنبْ

وأما الآخر ، فأورده تحت قوله : « قال امرؤ القيس بن حجر الكندي وتُنسب إلى أبي دؤاد الإيادي »[٥] ، ثم ذكر منه أبياتاً أولها :

---

(١) مجلة الدارة – ع١ – السنة التاسعة – شوال ١٤١٣ هـ – مقال بعنوان " الصورة الشعرية عند أبي دؤاد الإيادي " – ص ٥٠ .

(٢) هم كما يذكر الدارس : طفيل الغنوي ، والنابغة الجعدي ، وعلقمة الفحل . انظر السابق – ص ٥٠ .

(٣) انظر السابق – ص ٥٠ .

(٤) جاء هذا البيت أول القصيدة ، ويذكر الدكتور الضحيان في دراسته أن القصيدة لا تتجاوز الأبيات المذكورة وعددها (٣١ بيتاً) نقلاً منه عن محقق ديوان حميد بن ثور الهلالي . انظر السابق – ص ٧٠ .

(٥) السابق – ص ٧٦ .

أعنّي على برقٍ أراهُ وميضِ ... يضيء حبياً في شماريخ بيضِ
ويهدأ تاراتٍ سناه وتارةً ... ينوء كتعتابِ الكبير المهيضِ

وسأكتفي هنا بذكر تحقيقه لأحد النصين – وهو الأول منهما – ففيه غناء عن الآخر لاتساع القول فيه واستغناء الدارس بما أودعه إياه من المناقشات عن الإعادة في تحقيق النص الثاني .

أورد محقق ديوان حميد بن ثور الهلالي بائية أبي دؤاد ضمن الديوان مشيراً إلى أنها ليست لحميد وتُحمل على أبي دؤاد ، وذهب الدكتور الضحيان إلى إنكار نسبتها لأبي دؤاد الإيادي مستنداً في موقفه هذا إلى أدلة تعتمد على تصوير الشاعر للخيل والذي توصّل من خلاله إلى عدد من الحقائق ، منها :

أولاً : أنه لا وجود للعلاقة النفسية في القصيدة بين الشاعر وفرسه ، وهذه العلاقة سمة لصورة الفرس عند أبي دؤاد الذي يجعل من جواده صديقاً حميماً فيرتفع بحيوانيته إلى مصافّ النفس الإنسانية ، في حين أن المتأمّل لأبيات هذه القصيدة لا يجد شيئاً من هذا التكريم بل إن الشاعر يقسو على فرسه فيجشمه الجبال والخبار والأرض الصلبة حتى أنهكه وصار يتصبب العرق من جوانبه والشاعر في غفلةٍ عن ذلك ، ولو كان أبو دؤاد فارسها لاقتصد في إنهاكها ولشاركها آلامها وتعبها .

ثانياً : ألّف الشاعر صورته من عناصر عدة لا تربطها رابطة ، ففي وصفه لرحلة الطرد تحدث عن بقر وحشي حاصر فرسه من كل جانب ثم انفلت عنه منتهباً مضائق الجبال والفرس على إثره مسرعاً قد أثار " حوقةً من الغبار " لفرط سرعته ، وصورة " الغبار المثار " هذه هي موضع التساؤل ، فكيف يخرج هذا الغبار الكثيف من طريق ضيّق وعر في الجبل .

ثالثاً : ومع أن الفرس بلغ في السرعة أقصاها كما تذكر الأبيات إلا أنه لم يستطع إدراك فريسته ، وظلت سليمة معافاة تكبدّه مشاق المناطق الوعرة ، وحين ظفر منها بمغنم لم يكن أكثر من مهاة قَطّع أوداجها ومزّقها شر ممزّق ، وليست هذه صفة فرس أبي دؤاد الذي بارى قطيعاً وحشياً فأمكن من صيد جملة منه تباعاً كلمح البصر وهو في غاية السعادة والحبور ، كما تجد في أبيات الإيادي التالية :

فلمّا علا متنتيه الغلا م وسكّن من آله أن يُطارا
وسُرّح كالأجدل الفارسيـ ـي في إثر سربٍ أجد النفارا
وعادى ثلاثاً فخرّ السنا ن إما نصولا وإما انكسارا

وهو منهجٌ سار عليه أبو دؤاد في وصف فرسه .
رابعاً : ثم إن الشاعر جمع في الأبيات بين صورتين متنافرتين للجواد ، فبينا هو قد أعدّه للسباق والطرد والتسلية إذ نراه يزجّ به في حومة الوغى في جيش لجب لا تسمع فيه إلا صهيل الخيول وصليل السيوف . يقول :

فأعددت ذاك ليوم الوغى وروعات دهرٍ طويل الحقبْ
فكم من عدوٍّ نحوناهم بجيش لهام كثير اللجبْ

وهذا مما يؤكد انعدام الصدق والأصالة في التجربة الشعرية مما لا تجده عنده أبي دؤاد الذي لا يعدد في الصورة ولا يُعدّ جواده لرحلة الصيد والحرب معاً فيقدّم صورتين متنافرتين[1] .

• • •

هكذا إذن ، وقع الإجماع بالآراء على أن للصورة في النص الشعري مركزية ومحورية يلتف حولها إبداع الشاعر وعبقريته ، ومنها ينطلق الناقد في تقويم ما لديه من طوائف الشعر والشعراء والمفاضلة بينها مفاضلة تكشف عن الأعلى والأدنى والأجود والأردأ وما إلى ذلك .

وأمام شاعر مكثر كالشاعر طاهر زمخشري الذي بلغت دواوينه نحو عشرين ديواناً ، يجد الدارس نفسه مدفوعاً للخوض في هذا الكمّ الهائل من الشعر للوقوف على مبلغ التناسب بين كمّه وكيفه متخذاً من عنصر " الصورة " ميداناً لهذا الاختبار والبحث ؛ تمشياً مع ما حققته الصورة في المجالات الأدبية والنقدية من مكانةٍ منحتها الحضور والقيادة - كما أشرت قبل قليل - ، هذا أولاً .

وثانياً : انطلاقاً من خاصية وُجدت في الشاعر موضع الدراسة : طاهر زمخشري ، رشحت الجانب التصويري في شعره للدراسة والبحث ، وجعلته أرجح العناصر في

---

(١) انظر هذه الدراسة في المرجع السابق - من ص ٧٢ - ٧٤ .

قياس شاعريته وتفننه الأدبي ، تتلخص هذه الخاصّية في كون الزمخشري مولعاً بمعاطاة الخيال والتحليق في أجوائه ، وهو يصدر في معاطاته لـه عن ناحيتين : أولاهما جانب طبعي جُبل عليه الشاعر ، وتركيبة نفسية معينة جعلته حسّاساً مرهف الشعور ، ميّالاً للخيالات والأحلام والأماني ، وهو ما تبدّى في سيرته الشخصية ، وتصريحاته التي وردت عبر دواوينه أو من خلال اللقاءات الصحفية ، وتبدّى كذلك في شعره[١] .

ثاني الناحيتين اللتين صدر الشاعر عنهما في الاعتداد بالخيال : منظور فكري ارتآه وتبنّاه معتقداً وتطبيقاً في نتاجه الشعري ، يتمثل في اعتبار " المخيلة موهبة " ينبغي العناية بها ورعايتها في شتى مجالات الحياة أدباً أو تجارةً أو إدارةً للأعمال أو غير ذلك . استمع إليه يقول : « يمكن أن تطلق لمخيلتك العنان ... إن الرجال الذين تضطرهم حرفتهم لإعمال المخيلة يعمّرون أكثر من سواهم بإذن الله ولهذا قيل : إن متوسط عمر الشعراء ست وسبعون سنة »[*] ... « ومن الزعم القائل[٢] بأن إعمال المخيلة من شأنه أرهاق الذهن وتقصير الأجل ، على العكس ، إن من يعمل مخيلته ويفتح عينه جيداً يمسك الثروة من قرنيها ويرغم الحظ على السير في ركابه كيفما سار وأنّى وُجد »[٣] .

ومن ملامسة ما للزمخشري من ميل إلى الخيال وعناية به ، ولّما كانت " الصورة " هي المحصّلة الأثيرة لهذه الملكة ، جعلت ما يلي من فصول مجالات أجتهد فيها للإبانة عن زوايا عدّة للصورة الشعرية عند شاعرنا ، منها ما سبق تناوله والتطرّق إليه في كثير أو قليل ، ومنها ما لم تسفر عنه الأضواء بعد ، ولست في دراستي هذه أجزم بالإتيان على كل ما يتصل بهذا الموضوع ، إذ مع تجدد الدراسات ومعاودة النظر تتغير النظريات وتتكشف الرؤى عما لم يتم الكشف عنه من قبل .

• • •

---

(١) راجع ما ذكرته عن شخصية الشاعر في الفصل الأول .

(*) وهذا الرأي يخالفه فيه الكثيرون الذين يرون الشعراء والأدباء عامةً أقصر أعماراً لأن نشاطهم الذهني والعاطفي يؤدي إلى إحراق طاقاتهم ويوتر أعصابهم بالانفعالات الكثيرة مما يعرضهم للموت المبكر .

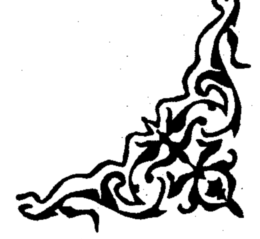
(٢) الأصح في العبارة : ومن الزعم القول .

(٣) من مقال " المخيلة موهبة " - مع الأصيل - تأليف طاهر زمخشري - الشركة التونسية للتوزيع - ص ٤٥ .




الفصل الثالث

أنواع الصورة عند طاهر زمخشري

الصورة عند الزمخشري – كما هي عند غيره – مجتمع لشتى الألوان والأشكال والأساليب ، وتحديد هذه الأشكال والألوان حصراً أمرٌ مشكلٌ تتفاوت فيه الآراء وتختلف المناهج وفقاً لمنهج الدراسة ، ورؤية الباحث وطبيعة المادة الشعرية المدروسة كذلك .

وهذا الفصل من دراسة الصورة الشعرية عند الزمخشري يتناول أنواع الصورة وألوانها عبر مفردات معينة تم تعيينها وفق رؤيةٍ تخضع لطبيعة شعره المتنوع الجم ، كما تستلهم منهج البحث بأكمله وهو " المنهج التكاملي " فتصنّف ما سيرد من الصور بالنظر إلى ما تمثله من نواحٍ وصفية(*) " كالصور المفردة واللوحات " ، أو تاريخية " كالصور القائمة على جوانبٍ تاريخية ، والصور التقليدية ، وتلك التي تستوحي التراث الشعبي " ، أو وجدانية " كالصور التي تستوحي التراث الديني أو تستلهم القرآن الكريم وكذلك الصور الخيالية " ، أو غير ذلك من النواحي مما تجتليه الدراسة التالية .

• • •

الصور المفردة واللوحات :

نستطيع أن نعد هذين النوعين من الصور وجهين لعملة واحدة ، إذ يتمحور حدّاهما حول " الموصوف " ، ويظل جوهر الاختلاف بينهما فيما يقع فيه من انفراد أو تعدد .

ومسألة الفصل بين هذين النوعين ووضع حدود فاصلة يبني الشاعر على ضوئها صوراً أو يقدّم الناقد بمعرفتها شواهد ، مسألة تنظيرية لا تذهب في الجانب التطبيقي مذهباً بعيداً ، إذ من السهل أن نجد صوراً مفردة لا تشكّل لوحات ، إلا أنه من الصعب أن نجد لوحة تتخلى عن الصور المفردة ، فكل لوحة جملة من الصور المفردة التي تخدم

(*) كل صورة وصف ، ولا أعني بكونها وصفية هنا أن عداها لا يكون كذلك إنما القصد في نعتها بذلك أن مقياس تصنيفها وتسميتها هو النظر إلى الموصوف فيها وماله من صفات ، وفي هذا تفصيل إن شاء الله .

فكرة واحدة أو ترسم أبعاد موضوع ما عبر عدد من الخطوط قد تكون متسلسلة متنامية وقد تكون خطوطاً جامدة لا تنمو لكنها جميعاً أجزاء في لوحة واحدة تتكامل بتضامّ تلك الأجزاء .

وليست هذه الفجوة بين النظرية والتطبيق مسألةً ذات حياد في التأثير على سير دراسة نقدية كدراستي هذه ، فقد أبان استقراء دواوين الشاعر طاهر زمخشري عن مبلغ تأثيرها في الأحكام ، إذ أن الناظر في شواهد الصور المقررة عنده ، يجدها — في ميزان الرؤية الدقيقة الحاكمة بأساسيتها في تكوين اللوحات — تشغل حيزاً واسعاً من تصويره الشعري ، ويجد ما يقدّمه من لوحات ضئيلاً بالقياس إليها ، في حين تبدو لوحاته — من ناحية إحصائية استعراضية لا دقيقة — أكثر مقاربة لتلك المفردة بالنظر إليها نظرة أكثر تسامحاً في وضع الحدود والفواصل ترى إمكانية اعتبار الصورة لوحة متى وقع ترابط بين أجزائها — نتج عنه تنامٍ في الصورة أو لم ينتج — وإن قامت على عدد من الصور المفردة .

ودفعاً لهذا التداخل في حدود نمطي الصورة السابقين في الجانب التطبيقي ، رأيت أن أقصر الصور المفردة على ما ورد لها من شواهد لا تندرج تحت نمط اللوحة ، أما اللوحات فيلتمس في تعيينها حدّ الموصوف فيها — على ما سيرد ذكره في موضعه — ومراعاة الترابط والالتحام في بناء الصورة ، ومتى عنّ لي — بمواصلة البحث والاستقراء — خروج عما تقرر سابقاً ذكرته مع ما يفصّله بإذن الله .

أولاً : الصور المفردة :

الإفراد ضد التعدّد . ولما كانت الصورة وصفًا ، كان الإفراد فيها سمةً تلتمس من خلال النظر إلى الموصوف ، إذ من المسلّمات في صورةٍ ما ، أن الموصوف لا يخلو — أياً كان — من كونه أمراً واحداً أو أكثر ، ومتى أثبتت الدراسة التحليلية أنه في تلك الصورة لا يخرج إلى التعدد ، أمكننا آنذاك أن نعدّها صورة " مفردة " يستوي في ذلك الأمران : فردية الصفة وتعددها .

الصورة الفردية أحادية الصفة

وتعد الصورة الفردية (أحادية الصفة) — إن جازت هذه التسمية — أبسط شقي الصورة المفردة ، إذ لا تعدو حاجة الموصوف فيها صفة واحدة « وأعني بها وصفاً

مقتضباً لا الصفة المعروفة بالنعت مفرداً أو جملة » ، ولذا يبدو هذا النمط للصورة المفردة هو الأكثر انتشاراً ، لأنه يدخل في تركيب كثير من الصور المفردة باعتباره عنصراً صغيراً يدخل في تراكيب أكبر – كما كان حال الصورة المفردة عامة مع اللوحات – ؛ الأمر الذي يجعل الصورة الشعرية – وفقاً لهذه الطبيعة – تقع فريسةً للتفتت والجزئية ، ويقضي بالتالي على جمالها وحياتها في الدراسة النقدية . ومن ثمّ كان من الأكفأ في معالجة شقي الصورة المفردة ، تجنب تلك النماذج التي تستطرد في وصف شيء واحد لأكثر من بيت في تناول الصورة أحادية الصفة ، والإغضاء عما يرد في الوصف المطرد للموصوف الواحد من صور أحادية صغيرة لا يمكن تلافيها لكونها نمط عفوي مفروض في التعبير .

وطبقاً لهذا التقنين البسيط يضيق الخناق على الصورة المفردة الأحادية وتغدو أقل اتساعاً ، وهو ما كان بالفعل في شعر الزمخشري ، الذي تراءت فيه منها – مما يخرج عن الشق الآخر للصور المفردة وعن اللوحات – حصيلة قليلة جداً تكاد لا تُستبان في إنتاج الشاعر الواسع ، وهذا بعض منها .

يقول الزمخشري :

لا تَـألمْ لِلَيالي الماضيات

فالصدى العذبُ مثيرُ الذكريات

والشجَا قبرٌ لأحلى الأمنيات

والأسى إنْ جدَّ يغتالُ السنينَ - بالأنينِ - فترنَّمْ[1]

هذه المقطوعة واحدة من مجموعة مقطوعات أخرى يخاطب بها الشاعر فؤاده ، غير أنه بالتأمل في الأبيات تجدها لا تخدم موصوفاً واحداً بل أكثر ، وهي موصوفات لا تتكامل لرسم لوحة بل يستقل كلّ موصوف منها بصفته ، فالمقطوعة تقدّم ثلاث صور مفردة أحادية الصفة ، أولها صورة " الصدى العذب " ، ومع أني لم أقف على ماهية واضحة لهذا الصدى وما إذا كان المراد منه ما يقع في النفس من تذكر الماضي أو لا ، إلا أنه بالتأكيد موصوف لا ينتمي للفؤاد ، كما لا يُعدّ جزءاً من الليالي ، وهو في أقرب صِلاته ناتج عنها له استقلاليته وله صفته أيضاً التي وصفه الشاعر بها ، فهو بعذوبته مثار للذكريات .

---

(١) من قصيدة " ترنيمة " – مج النيل – ص ١٢٩ .

أما الصورة الثانية فهي صورة " الشجا " الذي جعله الشاعر قبراً للأماني . وصوّرت ثالث الفرديات الأحادية في هذه المقطوعة " الأسى " بصورة الوحش الكاسر الذي يغتال سنين العمر بتضييعها في مدارج الألم والأنين .

إذن كل صورة من الصور الثلاث تتمحور حول موصوف وتقدّم له صفة تحددها رؤية الشاعر وطبيعة التجربة التي يتحدث عنها .

وعلى نحو من المقطوعة السابقة تسير مقطوعة أخرى يودعها الزمخشري في قصيدته " النفس المؤمنة " ، جاء فيها :

الرزايا عظةُ الغافلِ في دنيا الفناءِ

وصلاة النفس في النجوى محطٌ للرجاءِ

يقظةً يا نفسُ فالدنيا نسيجٌ من هباءِ

وغداً ألقى لدى الموتِ وفي القبرِ جزائي

حسبي الله[1]

القصيدة مناجاة بين الشاعر ونفسه ، وهذا الجزء منها مواصلة لتلك المناجاة باستثناء البيتين الأولين ، فالملتزم في القصيدة كلها وضوح خطاب النفس في كل بيت – بالنداء أو ياء المخاطبة – أو الانحراف عن خطابها إلى الحديث عن الشاعر نفسه بكلمات مثل قوله : « أنا السادر ، فؤادي ، آفاقي ، حياتي ... إلخ » ، أو الخروج عن ذلك إلى إحدى وجهتين : الحديث عن موصوفات متفرّقة ووصف كلٍّ منها بما هو أهلٌ له ، أو الحديث عن موصوف واحد ووصفه بجملة من الصفات المتتابعة ، فإذا كانت وجهة الأبيات الشق الأول ، كانت كل صورة فيها مفردة أحادية الصفة ، في حين تقع في دائرة المفردة متعددة الصفات متى كان نظامها الثاني من الشقين . ما يعنينا من هذا كله ، أن المقطوعة الواردة هنا تمثل لثلاث نواحٍ مما أشرت إليه سابقاً ، فأنت تجد البيت الثالث منها خطابًا للنفس بمناداتها ، والبيت الرابع حديثًا عن الشاعر وما سيلقاه من مصير ، والشاعر لا ينفصل عن نفسه فهما واحد تعددت صفاته بذلك يتفق هذا النمط من التصوير مع الوجهة الثانية من الوجهتين المذكورتين . يبقى من المقطوعة البيتان الأول والثاني ، ولست تجدهما طيّعين لأي من التقنيات السابقة إلا أن يكونا نموذجين

---

(١) مج النيل – ص ٩٤ .

للوجهة الأولى التي تمثل الصور المفردة الأحادية ، فالبيتان لا يخاطبان النفس خطاباً مباشراً ، كما لا يصوران جوانب يختص بها الشاعر ، بل ينفصل كلٌ منهما بموصوف جديد له دوره في تقديم أفكار القصيدة ، فيرسم أحدهما للرزايا صورة الواعظ في هذه الدنيا ، وينعطف الآخر على النفس فيجعل صلاتها محطًا للرجاء ، ومحترزًا من توهم كونها النفس المخاطبة عبر الأبيات بتحليتها بأل التي تفيد عموم الجنس ، فهو يتحدث عن النفس الإنسانية عامة .

نموذج ثالث من نماذج هذا النوع التصويري أقتطفه من رباعية " وقالت "، وفيه :

وقالت لا أريدك للتغني	بدعدٍ أو بهندٍ أو بنُعم
فصوت الشعر في الدنيا منارٌ	يضيء لنا بليلٍ مدلهمِّ
أريدك في الحياة نفيرَ خيرٍ	وتدفع بالمواطن للخضمِّ
ليلقى فوق صفحته مقاماً	ويثبت فيه كالطود الأشمِّ[١]

يمثل البيت الثاني من هذه المقطوعة شاهد الصورة المفردة الأحادية ، ففي حين تدور الأبيات الأخرى حول ما تريده المتحدثة من الشاعر ، ويستكمل البيت الرابع صورةً للمواطن بدأت في البيت قبله ، نجد قول الشاعر :

فصوت الشعر في الدنيا منارٌ	يضيء لنا بليلٍ مدلهمِّ

يقدّم صورةً لا تتصل بما تريده القائلة من الشاعر أو المواطن ، إنما هي رؤية منها للشعر ودوره ووظيفته ، مهدت بها لمطالبها وجعلتها وسيلة لإقناع المخاطب ، وتجد محور الصورة في هذه الرؤية : « صوت الشعر » الذي رأته منارًا يستضاء به في الليالي . وبذا تأتي الصورة مفردةً بموصوفها ، أحاديةً بصفتها .

• • •

إذن كان فيما مضى يضع نماذج للصورة المفردة ذات الصفة الواحدة ، وليس غيرها من أخواتها كثير في شعر الزمخشري[٢] ، إذ لا يتخلص جمٌّ غفير يمثل لها من أن

---

(١) أصداء الرابية – ص ٤٧ .

(٢) انظر من هذه الشواهد ما جاء في قصيدة " صوت المذياع " عن الأذن والعين – مج النيل – ص ١٦٣ ، وأبيات في قصيدة " مشاعل الثورة " – مج النيل – ص ٢٥٦ – ٢٥٧ ، وأخرى في قصيدة " رسائل مطوية " – مج الخضراء – ص ٧٥٥ ، وكذلك أبيات في قصيدة " لن أبوح " – مج الخضراء – ص ٩٢٠ .

يكون لبنة في الأنماط الأخرى من الصور ، وعليه ، بات من الواضح أن تواجد الصورة المفردة على مساحة كبيرة ، وحضورها القوي ، موكولٌ إلى الشق الثاني منها الذي يحشد للموصوف ما يتجاوز الصفة الواحدة إلى الصفات المتعددة ، ويليق بالتالي نعت الصورة منه بالصورة " المفردة متعددة الصفات " .

• • •

الصورة المفردة متعددة الصفات

تُعزى كثرة الصور المفردة متعددة الصفات عند الزمخشري إلى كونه فلكي الشعر(*) ، فجلّ شعره يدور حول إحدى نقطتين : إما المرأة أو الشاعر نفسه ، وهو في بناء قصائده ينطلق مما يختاره منهما فيعمل على تقصّي صفاته وأحواله وما يرتبط به من عناصر أو أحداث موالياً الوصف والرسم حتى يأتي على تحديدٍ يرضيه لماهية ذلك الموصوف الحسية أو المعنوية أو الاثنتين معاً ، أو تحديدٍ لموقفه منه ، كل ذلك فيما يشبه الدوران الفلكي حول مركز معين . استمع إلى أبياته في وصف محبوبته " عروس الأحلام " ، كما يسميها ، فيقول :

برزت في الدجى فضاءت نهارا ... فتنةٌ تملأ الدُّنى أنوارا
وانبرت ترسل المفاتن إغراءً ، بلحظٍ متى تحدّى أثارا
وبهمس الجفون تنفث إشعاعاً وتذكي بين الأضالع نارا
ويمينٌ بخدّها البض تلهو ... لتُري كيف تُضحك الأزهارا(*)
وهي في نشوة الدلال تهادى ... ومجون الخطى يناغي الإزارا(١)

ويقول في أخرى :

على باب الهوى وقف الجمالُ ... بثوبٍ بعض فتنته الدلالُ
تلملمه البشاشة في خيوطٍ ... على أبعادها رقص الخيالُ
وبالإغراء تحرسه جفونٌ ... مفاتنها المضارب والنبالُ
وفي إكمامه وردٌ يغني ... وأصداء النشيد لنا ضلالُ

(*) جاء في المعجم : (الفَلَك) : المدار يسبح فيه الجِرم السماوي . (المعجم الوسيط مادة " فَلَكَ ") ، وما أعنيه هنا دوران شعره حول نقاط محددة .

(*) تبدو هذه الصورة غريبة تتسم بالتعقيد والتداخل وقد جاء فيها الفعل (تُري) مبنياً للمعلوم وهو خطأ يخل بالمعنى وقد يكون طباعياً .

(١) مج النيل – ص ٥٠٩ .

ومن أفيانه برد طروب لنا من رجع بسمته نوالُ
وداري وجهه الضاحي حياءً وأفشى عطره الزاكي المجالُ[1]

فأنت تعلم أنه في الأولى يحدثك عن موصوف واحد هي فتاته التي أغرم بها ، وترى أنه رسمها لك بعدد من الصفات تتحلق جميعاً حول تلك الفتاة ، كما تجده في الثانية يعبّر عن امرأة يهواها أيضاً ، ويجعل أولى سماتها (الجمال) الذي جاءت الحسناء شخصاً له ، ثم يتابع صفاتها في استرسال يحكي عن الدلال والبشاشة والإغراء في الجفون والاحمرار في الخدين وجمال الثغر ، ثم يبين صفة نفسية تمثلت في الحياء .

وتجد المنوال ذاته في حديث الشاعر عن نفسه ، ففي قوله مثلاً :

.... واللظى في الضلوع يصرخ وجداً وأنا من لهيبه في أتونِ
أحمل الحبّ وهو يتلف روحي وهي منسابةٌ بفرط حنيني
وأداري الذي أعاني ونفسي مزقٌ بعضها جراح جفوني
كحّل السهد مقلتيّ ورفّت خفقات الفؤاد عبر الدجونِ
وهي في وحدتي تضم التبا (م) ريح وتندى بعاصفٍ مجنونِ
وأنا بالجوى أصاول تياراً على لجّه تهادى سفيني
أقطع اليمّ لا أخاف الأواذيّ قرباني القويّ يقيني[2]

تراه يصوّر جملةً من أحواله المؤلمة القاسية ، وهو يعبّر عنها انطلاقاً من مركزية (الأنا) التي يهتم بها في تلك الصور ، والتي جاء ما حولها من عناصر : كالروح والنفس والمقلة والفؤاد ، أجزاءً لا تنفصل عنها ، فهي هي ، وإنما بدت متعددةً بالنظر إلى الشاعر من زوايا مختلفة ، ومن ثم كان ما ألحق بها من صفات ، صفاتٌ لذات الشاعر ، وكانت الأبيات من بعد صورة واحدةً تعددت فيها سمات الموصوف .

وهنا شاهدٌ آخر أقدّمه في موضوع سابقه ، ويبدو فيه التداخل أيضاً بين عنصر الموصوف الرئيس وعناصر أخرى تبدو للوهلة الأولى منفردةً عنه ، في حين ينكشف

(١) من قصيدة " على الباب ٢ " - مج الخضراء - ص ٥٨٩ .
(٢) من قصيدة " على التيار " - مج الخضراء - ص ٥٣٥ .

بإمعان النظر ارتباطها بذلك الموصوف وكونها كوكبة في مداره :

للذي قد لقيت من أهوالٍ	قد عرفت الرحيل بعد ليالِ
فالمتاهات لملمت خطواتي	في طريق مداه يرثي لحالي
والضياع الذي كنت أشكو	منه ، قد شدّ للذهاب رحالي
قد رمتني الأقدار بين نيابٍ	كاشرات قد مزقت أوصالي(*)
جعلتني أعيش نهب ظروف	أضعفت من عزيمتي واحتمالي[1]

فالأبيات تظلّم من الشاعر يشكو فيه معاناته مع الحياة ، وهو في تصوير هذه المعاناة يستعين بعدد من العناصر والأحداث ، هي ليست أجزاء منه ، لكنها وثيقة الصلة به لما لها من أدوار تنعكس على أحواله وتخلق معاناته وآلامه ، فالمتاهات ساقت خطاه إلى طريق لا ينتهي ، والضياع ضيق الخناق عليه واضطره للرحيل ، والأقدار انتهبته في غير رحمة ، وكذلك الظروف أضعفت من عزيمته ، ولست تجد الصورة تقدّم لأيّ منها وصفاً بقدر ما تقدّمه للشاعر(*) ، لذا كانت الأبيات صورة تخدم بكل أجزائها وأوصافها موصوفاً واحداً ، هو الشاعر المتألم .

• • •

ويظل للصورة المفردة المتعددة في شعر طاهر زمخشري ميادين أُخَر تُطلّ منها ، فهو يضرب لها بأسهمٍ في قصائد كثر تحرص على التعريف بموصوف محدد وتأطير كينونته(*) من وجهة نظر الشاعر ، فعلى سبيل المثال ، تحمل قصيدة " الشهيد " على عاتقها مهمة أداء رسالة يبعثها عن الشهيد ، وهي في طريق تحقيق غايته ترصد الصفات وتفصّل

(*) قد يبدو حديث الشاعر عن الأقدار علامة على ضعف إيمانه ، والصحيح أنه ليس كذلك وإنما هي لحظة من لحظات الانفعال الشعري التي ينبغي النظر إليها من زاوية فنية ويتغاضى عن المعايير الدينية .

(١) من قصيدة " عند الرحيل " – مج الخضراء – ص ٧٦٧ .

(*) وهنا تفترق موصوفات اللوحة عن صفات الصورة المفردة .

(*) قد يشغل وصف هذا الموصوف القصيدة بأكملها ، وقد يأتي في بعضها لكنه يحتل صدارة اهتمامها ويترأس موضوعاتها .

المواقف وتوالي اللقطات والمشاهد حتى تحتوي بإحكام أقطاب الصورة التي يرغب في طرحها لذلك الموصوف . إليك هذه المقطوعة كاملةً ، وهي ليست وحيدة في القصيدة :

كتب الشهيدُ وثيقةً بدمائِهِ ... وأذابَ فيها الروحَ نبلُ وفائِهِ[*]

ومشى يَتيهُ على الزمانِ مخلّداً ... سِفراً يطالِعُنا بصدقِ بَلائِهِ

فعلى السفوحِ وفي التلالِ صحائفٌ ... تروي العجائبَ عن عظيمِ فدائِهِ

ولقدْ قَرَأْنا اليومَ منها أَسطُراً ... كُتِبَتْ بِدَمٍ اليُتْمِ مِنْ أبنائِهِ

ما مَاتَ مخذولاً ولكنْ غدرةٌ ... نَصَبَتْهُ مصلوباً على أشلائِهِ

وبكلِّ شبرٍ في الترابِ شريحةٌ ... منه يُغطِّيها البلى بردائِهِ

لقي العدا متحفزاً لِنِزَالِهِمْ ... والغدرُ راشَ له سهامَ قضائِهِ

خاضَ الغِمَارَ مكافِحاً مُستبسلاً ... بينَ الخطوبِ تكالبتْ لفنائِهِ

فقضى شهيداً والبناءُ شعارُهُ ... وعلى العَلاءِ يُشيدُ صرحَ بنائِهِ

فالجرُح كان لفقدِنا أسلابَنا ... فَروَى الجروحَ بِروحِهِ ودمائِهِ[1].

ومن تغنيه بمن يستقطب إعجابه أشخاصاً أو جماعات[2] أو هيئات[3] تقوم نماذج لهذا النوع التصويري ، فحين يشيد بالمطرب (فريد الأطرش)، أو يهنئ (أم كلثوم)[4]، تأتي قصائده سيلاً من الأوصاف.تترادف حتى يكتمل بها بناءٌ شعري يبلور رؤيته وتجربته الشعرية تجاه موصوف بعينه هو أحدهما ، والأمر ذاته مع سواهما ممن يتعرض له بالمدح أو الرثاء أو غير ذلك .

(*) كتبت أبيات القصيدة أسطراً مع أنها تتبع النظام الخليلي ، وقد كتبتها هنا على النظام التقليدي اختصاراً ، وسأفعل ذلك في جميع ما أتناوله من قصائد هذا الديوان .

(١) من الخيام – ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٢) كقصيدته " بنود الإخاء " التي نظمها في جماعة الإخوان المسلمين عام ١٣٦٤ هـ . مج النيل – ص ٤٨ .

(٣) كقصيدته في الشركة العربية للتوفير والاقتصاد ، وهي بعنوان " رجاء " – مج النيل – ص ٧١ .

(٤) بمناسبة منحها وسام الاستحقاق من الرئيس جمال عبد الناصر .

يقول الزمخشري متغنياً بفريد الأطرش :

منكَ للفنِ كعبةٌ[1] ومنارُ ولك الشعرُ هالةٌ وإطارُ
منكَ لحنٌ من الخلود ولكن رجّعته بروضها الأزهارُ
ولكَ المجدُ من قديمِ بناءٌ ولك الفنُّ في الجديدِ شِعارُ
فإذا ثار في الفؤادِ غَرامٌ أخمدتْهُ بكفِّكَ الأوتارُ
فترنَّمْ إنَّ الحياةَ لَتُصغِي للأغاني ، وتُنْصِتُ الأقمارُ[2]

ومن تهنئته لكوكب الشرق قوله مرتكزاً في الإشارة إليها على " الصوت " الذي يعدّ لازمةً لها :

صدى صوتٍ متى أَسْرى بلحنٍ يُدَغْدِغُ بالحبورِ المستهاما[3]

....

أرقّ من النسيمِ متى تَأَنَّى أو انتفضتْ بعِطْرَتِهِ الخُزَامَى
يناغِمُ كلَّ ذي دنفٍ فيهفو ليطفيءَ في خوالجِهِ الضِّراما
ويُبْرِدُ فيه حرَّ الشوقِ رجعٌ ينافسُ أينما يسري الحَماما[4]

وتطرف الصورة أحياناً عند شاعرنا ، فتصف شيئاً من مستحدثات العصر ، كالهاتف والصواريخ والطائرة ، وصف المندهش المتفكّر ، وتتداعى في تصويره حشد من الصفات التي تتمحور حول ذلك الموصوف وتقدّم بين يديه القُرُبات . استمع إليه واصفاً الهاتف :

العاذلُ الأخرسُ فوقَ المنْضَدَه
ما أَبْلَدَه ... !!
أَغمِزُهُ بِأنْمُلي ...

(١) يشير إلى مكانته بين الفنانين وكونه مقصدًا في الفن .

(٢) من قصيدة " باقة الذكرى " – مج النيل – ص ٦٧ .

(٣) جاء في المعجم الوسيط « أسرى بفلان : جعله يسير في الليل » – ص ٤٢٨ ، والمراد هنا بأسرى بلحن : أي أرسله ليلاً .

(٤) من قصيدة " أم كلثوم " – مج النيل – ص ٥٠٥ ، ٥٠٦ .

أجمعُ من أرقامِهِ فيصرخُ
ويملأُ الدنيا رنيناً وصخبْ
ورَجْعُه يفتحُ بابَ بَيْتِهَا
وبالرؤى المجنّحةْ ... يقتحِمُ الأَسْبَاب
يصبُّ في مَسْمَعِهَا صوتي ... أنا(١)

ويبدي رأيه في " الصاروخ " قائلاً :

.... ذرّ في الأرض ثورةً من جحيمِ يــترامى بســطحها أنــهارا
يغمـر النـاس والحيـاة بـهولٍ ثـائر يمـلأ المـدى ، جبـارا
ينشر الذعر إن تهادى رُخاءً ومتـى انقض يرسل الإعصارا
ويبيـد الأحيـاء فـي الـزرع والنســل ويمضـي يدكـدك الأمصـارا
وهو ما زاد عن سياط عذابٍ فــي أكـفٍّ لحملـه تتبـارى(٢)

• • •

وفي شيءٍ من شعر الزمخشري ، تغنـى القصيـدة بـأكثر مـن صـورة مفـردة متعـددة الصفات ، فترى ماثلاً أمامك مقطوفات متواليـة اختُـصّ كـل منـها بأوصـاف مجتمعـة ، وليس في مقدورك أن تنعتها لوحة – من تعدد موصوفاتـها – إذ هـي أشتات مفرقـة لا ترابـط بينـها يخلق تكـاملاً كمـا ينبغي لمجمـوع الموصوفـات في اللوحـة . انظر قــول الزمخشري من قصيدته " عروبة وإسلام " :

عروبتنــا تنــادي للرشــادِ وتدعـو الظامئين إلـى الـودادِ
وفـي درب الكفـاح تمـدّ ظـلاً يلـم السـائرين إلـى الجـهادِ
ورايتــهم ترفـرف بالتــآخي وتـروي بالمحبـة كـل صـادي
وتنشـر دعـوة الإسـلام نـوراً ليبـهر بالسـنا مُقَـلَ الأعـادي
تضمـهم المتاهـة فـي مداهـا وتقذفــهم لأنيـاب العــوادي

---

(١) من قصيدة " العاذل الأخرس " – حبيبتي على القمر – ص ٩٣ .
(٢) من قصيدة " الصواريخ " – ألحان مغترب – ص ١٥٤ .

إذا ما الصبح طالعهم تعامَوْا ... فلفّهم التعامي في السوادِ

فصوت الحق زمجر في دمانا ... لنقتحم المسالك خلف حادي

يحلق ركبه في كل أفقٍ ... سما فوق المقاصد بالسداد[1]

فالأبيات مجموعة من الصور المفردة متعددة الصفات ، إذ يمثل كل بيتين – أو نحواً من ذلك – صورة منها ، فهناك صورة للعروبة ، ثم صورة لراية المجاهدين ، وأخرى للأعادي ، ورابعة للحق وهكذا ، وهي جميعاً ترتبط بوحدة عضوية تحققت من تمهيد كل صورة لما تليها بلفظة ، كتمهيد صورة العروبة لصورة المجاهدين بلفظة " الجهاد " ، لكنها تفتقر إلى وحدة الفكرة أو الموضوع المراد رسمه ، لذا لا نستطيع اعتبارها لوحة .

• • •

صيغ الصورة المفردة المتعددة الصفات

والصورة المفردة متعددة الصفات وهي تنتقل في نماذج متنوعة من الموصوفات ، تتقلب في أثوابٍ شتى من الصيغ والأساليب ، ربما كانت اختياراً واعياً من الشاعر ، وربما كانت سياقاً عفوياً حددت مساره العواطف وما يترتب عليها من تلقائية في التعبير .

وقد وضح لي من خلال استعراض المادة الشعرية أن الزمخشري أودع هذا النمط التصويري في خمس صيغ ، تشترك أربع منها في سمة واحدة . هي وجود فاصل لفظي بين كل صفة وأخرى ، في حين تستقل الخامسة عنها لانعدام هذا الفاصل بين صفات الموصوف فيها .

وقد بدا تكرار الأوصاف تباعاً دون فواصل – وهو الصيغة الأخيرة – قالباً غالباً على غيره ، ويشهد لغلبته أن جميع ما قدّمت من أمثلة هذا النوع خاضع لنظامه وصياغته ، فكل صورة منها تجتهد في رسم الموصوف بما تقدّر له من الصفات المتلاحقة دون أن تصنع حواجز بين الصفة وأختها للتذكير بالموصوف مرةً أخرى ، وكل صفة تبادر بالحضور دون أدنى مقدّمات ، وربما اكتفى الزمخشري في رسمها بذكر الموصوف ابتداءً ، وقد لا يفعل ، مكتفياً بتسميته في عنوان القصيدة أو في الاشارة الصغيرة التي

(١) من الخيام – ص ٢٩ .

تسبق بعض قصائده . وإليك هذا المثال لتتضح لك به الرؤية أكثر :

مـا علينـا فقـد بلغنـا مُنانـا ... وملأنـا سـمعَ الدُنـى ألحانـا
والتقينـا والبـدرُ يرنـو إلينـا ... وبـأفوافِ نـورِه قـد طوانـا
وعيونُ الديجـور تتلـو علينـا ... صفحةً تحمـلُ الفتـونَ بيانـاً
كل سطرٍ بالنور يسكبُ شدواً ... مالَـهُ غـيرُ صمتِنـا آذانـا
وعلى وقعِـها عبَرْنـا الليـالي ... وعلـى رجعِـها نقلنـا خطانـا[1]

فالموصوف هاهنا وشت به " نا " المتكلمين الدالة على الشاعر ومحبوبته ، ومع أنه صحب الصفات على مدى الأبيات ، إلا أنه لم ينتظم في ذلك ، ولم يشكّل حاجزاً بين الواحدة والأخرى .

أما الصيغة المقابلة لهذه الصيغة ، والتي تقرّ الحواجز ، فتأتي في مرتبةٍ ثانية ، وهي تعتمد على أربع طرائق ، تعمل على تكرار الموصوف بين الصفات التي تخدمه في ثلاث منها ، بينما تستخدم فاصلاً جديداً يخرج عنه في الرابعة .

وتذهب أولى تلك الطرائق إلى تكرار الموصوف " الاسم " بلفظه وبأي صيغةٍ ورد ، مرفوعاً أو منصوباً ، مجرداً أو مضافاً أو غير ذلك ، مما يوحي بأن الشاعر يمعن في التنبيه عليه ويرغب في استحضاره ، نحو رغبته في استحضار فجر العيد في قوله :

فجـر عيـدٍ مكلـل بالسـعودِ ... غمـر الكون بالضيـاء الفريـدِ
فجر عيدٍ به الترانيم تسري ... والأماني تندى بعطـر الـوردِ
فجر عيدٍ به التسابيح تشدو ... والصدى العذب ساحر التغريـدِ
فجر عيدٍ به النفوس تنادي ... رب لبيـك يـا إلـه الوجـودِ[2]

أو تنبيهه على استعذاب " صوت المذياع " قائلاً :

صوتٌ من السحر في المذياع أشجانا ... سرى به البرق في الآفـاق أزمانـا
صـوتٌ نـديّ ولكـن مـن تماوجـه ... يسـبي المجـامع جذابـاً وفتانـا

---

(١) من قصيدة " صدفة " – مج الخضراء – ص ٧٣٩ .

(٢) من قصيدة " موكب الحجيج " – مج النيل – ص ١٠٠ .

صوتٌ أرق من الأنغام عاطرةً ... جاز الفضاء لنا رجعاً وألحانا

صوتٌ سمعناه للأمجاد راويةً ... ولم يزل في مجال الفخر مرنانا[1]

أو انصهاره في عيني محبوبته في قصيدته " عيناك " :

عيناك ملء الفضاء الرحب نورهما ... ومنهما في فؤادي وقدُ نيرانِ

عيناك ألهبتا في الصدر عاطفةً ... تفجّرت في دمي إعصار بركانِ

عيناك بالفتنة العذراء غُلّفتا ... وزادها السحرُ إغراءً بأجفانِ

عيناك عيناك ما أحلى فتونهما ... لأنه والهوى إلهام أوزاني[2]

وقد يكرر الشاعر موصوفه ، لكنه يكرره ضميراً ، وهي طريقة أخرى يعتمد عليها في التصوير ولها عنده حظوة أكبر من سابقتها ، يعينها في ذلك تنوّع مادتها بين الخطاب والتكلم ، والاتصال والانفصال ، والواحد والجمع ، فيستخدم حيناً ضمير المتكلّم " أنا " موصوفاً يفصل بين صفاته ويقدّم لكل واحدة منها ، كقوله :

أنا من هام فاستباح التشكي ... والهوى جاحمٌ فأين المفرُّ

أنا من ذُلّ في هواك وحسبي ... أنه ليس في المذلة وزرُ

أنا من أرسل المدامع شعراً ... وكفاني أن المثوبة هجرُ

أنا من ذاب من أساك التياعاً ... والتياع الأسى سعير وجمرُ[3]

كما يكرر (كاف الخطاب) في بعض شعره ، على نحو ما فعل في قصيدته " على باب الهوى " :

أريدك كالسنا يعطي حياة ... بصمتٍ لا يضارعه المقالُ

أريدك كالنسيم متى تأتى ... وأسرى طاب بالعطر النوالُ

أريدك جدولاً ينساب عذباً ... وترقص من ترقرقه الظلالُ

أريدك في شغاف النفس وقداً ... ولكنَّ الزنادَ له ذبالُ[4]

---

(١) مج النيل – ص ١٦٢ .

(٢) أصداء الرابية – ص ٦٠ .

(٣) من قصيدة " تغريدة " – مج النيل – ص ٧٧ .

(٤) مج الخضراء – ص ٥٠٩ . وانظر أمثلة أخرى للضمائر مثل " هو " : (أصداء الرابية) – ص ١٧٦ – " أنت " : (مج النيل) – ص ١٣٩ ، ١٤٨ ومواضع أخرى .

وفي طريقة ثالثة ، يتكرر الموصوف لكنه مجرور بحرف الجر ، ويغلب أن يكون ضميراً متصلاً ، كتكراره مع حرف الجر " في " في قول الزمخشري :

فيك أعطاف بانةٍ فيك إرهاف سمهري[1]

فيك إغراء فاتنٍ بافانين جوذرٍ[2]

ومثله تكرار " ها " الغائبة مع حرف الجر " الباء " :

بها المُكّاءُ يشدو والقماري ترجّعُ ما يهزُّ السامعينا

بها الأزهارُ تنشرُ من شذَاها أريجاً يملأُ الدنيا فُتُونا

بها الأنسامُ تخفِقُ راقصاتٍ تداعِبُ في ملاعِبِها الغُصُونا

بها الأرواحُ تَخْطُرُ عابراتٍ وقد قامتْ لدى الفردوسِ عِينا[3]

• • •

أما الفاصل الذي يتخذه الشاعر بعيداً عن الموصوف ، فهو الفصل بأداة الصورة ، وليس يظهر من أدوات التصوير ووسائله إلا ما اتصل بالتشبيه إذ إنّ له أدوات ظاهرة للعيان والنطق كالكاف وكأن ومثل وغيرها مما هو معروف من ذلك . ومما وُجد في شعر الزمخشري ، كانت رابع وسائل الفصل بين صفات الموصوف في الصورة المفردة ، تكرار أسلوب التشبيه بالأداة نفسها أو بغيرها من أدواته .

جاء في قصيدة " صوت ورقاء " :

صوت ورقاءِ في الضفاف ، على النيل ، نديّ التغريد والأصداءِ

كعبيرِ الأزهارِ في الروضةِ الغنَّاء يسري مغلّفاً بالضياءِ

كالندى ، كالظلالِ ، كالأملِ الباسمِ ، كالفجرِ راقص اللألاءِ[4]

---

(١) السمهري : الرمح الصليب العود . (المعجم الوسيط ، مادة " سَمْهَرَ ") .

(٢) من قصيدة " همسات٣ " – مج النيل – ص ١١٠ . والجوذر : ولد البقرة الوحشية . (انظر المعجم الوسيط ، مادة " جؤذر ") .

(٣) من قصيدة " عين العزيزية " – مج النيل – ص ١٩٠ .

(٤) ألحان مغترب – ص ١٣٢ .

ومن قصيدة " رجاء " :

حتـــى سَـــمَتْ أوجَ المعـــا لـــي وارتَقَــتْ اسـمى ذُرَاهـــا
كالشـــمس تبـــدو هالــــةً وتعـــود تبـــهر مـــن رآهـــا
كالطـــير يرقـــص فـــي المـــرو ج ووكرهـــا أقصـــى مداهـــا
كـــالغيث يبـــدأ بـــالرذا ذه فيضـــه الـــهامي تلاهـــا[1]

أنفاس قوية للشابي في قصيدته " صلوات في هيكل الحب " تجدها تفوح من هـاتين المقطوعتين اللتين استلهمتا منهجه في التشبيهات المتتابعة ، واختارتـا أداتـه " الكـاف " لتتكـرر بعينـها في هـذه التشـبيهات الـتي انتظمـتِ لتصـور أمـراً واحـداً هـو " صـوت الورقاء " في الأول ، والممدوح في الثانيـة . وهمـا بـهذا الاسـتلهام يمثلان أحـد شـقي الفصل بأداة التشبيه ، في حين تتباين الأدوات الفاصلة في شقه الثـاني ، فتتحـول الأداة إلى أخرى دون أن يخلّ تحوّلها بالتتابع بين الصفات أو بتبعيتها للموصوف ، من مثل قول الزمخشري :

فمن مسراته تنـدى مرابعنـا بطلعةٍ منه ضوّت في مغانينـا
غرّاء كالشمس إلا أن ساطعها بموكب البشر إن لاحت تحيينـا
كأنـها إثـمدٌ فـي عـين فاتنـةٍ بل إنها بلسمٌ للروح يشفينا[2]

إذ استُبدلت " كأن " بالكاف .

• • •

(١) مج النيل – ص ٧١ .

(٢) من قصيدة " موكب الأعياد " – مج النيل – ص ١٨٦ .

ثانياً : اللوحات :

تتداخل هذه الصور مع اللون السابق لاشتراكهما في التأثر بطول النفس الشعري للزمخشري ، وهي تستقي طاقاتها في تبليغ الرسالة الشعورية إلى المتلقي من كثرة موصوفاتها ، مضارعةً بذلك الصورة المفردة التي تعدد في صفات موصوفها الوحيد ، إذ تمتاح الصورتان من هذا التنقل بين العناصر تنوعاً يزيد المتلقي صلة بالأشياء وإحاطة بخصائصها في عالم من يقرأ له من الشعراء ، ويُحقق له بذلك الإمتاع والتلذذ ، إضافة إلى أنه يشبع ما يتوارد على ذهنه من الصور بعنصر المفاجأة والدهشة من تجدد المشاهد التي تمر بخبرته . فحين يقول الزمخشري :

يا بساط الرمل في أكرم بيد	ومجالي الحب في أرض الجدود
يا براري كَتَب السحرُ بها	آيةَ الفتنة في وجه الصعيدْ
يا جبالاً أتلعت أعناقها	ليباري الحسنُ فيها كل جيد
يا خضماً للأواذيّ به	ألسنٌ بين سهول ونجود
يا جواري نافس اليم بها	شاطئاً طافت به أسراب غيد
يتمايسن على أسيافه	في دلالٍ يتلهى بالقدود[1]

فإنه يصل المتلقي بجملة من مظاهر الطبيعة حوله ، إذ يأخذه إلى بساط الرمال في بيد بلاده الحبيبة ، ويؤنسه من وحشة البيد بحياة البراري الساحرة ، ثم يفاجئه بالصعود إلى الجبال الشاهقة ومنها يهبط به إلى البحر وألسنته الممتدة بين السهول والهضاب ، ويمدّ بصره إلى جوار تمخر فيه تنافس في تمايلها ذوات الدلال ، وكلّ تلك المظاهر - باستثناء الخضم والسفن - موصوفات لا تتماسّ ولا تلتقي ، لكن بينها حسّاً قوياً يربطها ، وليس ذلك إلا أنّ هذه الصور خطوطٌ في لوحة الوطن الكبير، وطن الشاعر .

ومثل هذه المفاجئة في العلاقات بين الصور ، والإمتاع في اكتشافها يتاح في رباعية بعنوان " الحمراء " ، يقول فيها :

---

(١) من قصيدة " إلى الحمراء " - مج الخضراء - ص ٦٠٠ . والشاعر يبقي جواب الطلب في هذه النداءات معلقًا وينطلق إلى نداء " عيون الليل " مقدّمًا جوابًا للطلب في هذا النداء .

يا ضفافَ الحمراءِ أغلى الأغاني همساتُ الجمالِ في الشُّطآنِ
والنسيمُ العليلُ يبسطُ ظلاً باسمَ الفيءِ ، عاطرَ الأفنانِ
والبشاشاتُ راقصاتُ المراني في ابتساماتِ صبيةٍ وحسانِ
كلها للحياةِ والحبِّ تشدو والصدى رجعُهُ بسَمْعِ الزمانِ[1]

إن الأبيات – بعيداً عن العنوان – تحمل أجواءً بحرية ينتقل إليها القارئ بمجرد تلقيه لها ، وهي لا تصف بحراً ، كما لا تذكر من أجزائه إلا الشطآن ذكراً عابراً ، وما جاء بعد ذلك هو مجموعة موصوفات ذات استقلال وتفرّد عن البحر ، منها النسيم العليل العبق بعطر الأغصان ، ومنها " البشاشات ! " التي انعكست للشاعر في ابتسامات الصبية والحسان ، ثم وصف جامع للعناصر الثلاثة الشادية للحب والحياة ، ويتبعه وصف لصدى ذلك الإنشاد ، وليس من عجب في وجود هذا الانطباع من مثل هذه العناصر ، فثمّت ما أسبغه عليها ، إذ أن ذكر " الشطآن " في مستهل الأبيات كان خطاً أوّل في اللوحة شكّل خلفية نثر عليها الشاعر سائر الأجزاء والأبعاد التي عملت من بعده على إكمال ما تبقى من خطوط بصورة آلية في ذهن المتلقي نفسه ، حيث كان أخذه ابتداءً إلى مجال اللوحة (البحر) ، انطلاقةً يركّب منها ما توارد عليه من عناصر في ذلك المجال ، وكانت بالتالي كل صورة من الصور خطاً أضاف للوحة جانباً من الحياة ، وإن ظلت تتسم بقدر كبير من المرونة يجعلها قابلة للنمو بعيداً عن مركز هذه اللوحة ، فتدخل في نطاق تصوير ربيع أو عيد أو مهرجان على سبيل المثال ، شريطة أن يتبدّل الخط الأول في تلك اللوحات .

• • •

اللوحات بين التنامي واللاتنامي

ومهارة اللوحة في أداء رسالتها تتفاوت من لوحة لأخرى ، فهي تنجح في تملك القاريء على مدى زمني بعيد بقدر ما تتمتع به من تنامٍ في صورها الجزئية ، وهو أمر تفترق فيه اللوحات ، فيبدو حاضراً في بعضها في حين يغيب في بعضها الآخر .

---

(١) مج الخضراء – ص ٦٨٦ .

ومسألة النظر في نماء الصورة من اللوحة واتساع أفقها بما يليها من صور مسألةٌ تتخذ عدّة مناحٍ ، فقد ينظر إليها باعتبار حيوية تلك الصور وامتداد الحديث فيها لأكثر من لقطة عابرة بحيث تجذب المتلقي إلى أقصى ما يمكن من المتابعة والتشوق ، ويمكن على أساس هذه الحيوية اعتبار أبيات الزمخشري الآتية لوحة تتنامى فيها الصور ويتسع من خلالها الحدث الذي يبرز جزءاً فجزءاً بتفرقه في جملة الصور التي تنتظمها اللوحة . يقول :

من رؤى العيد باقةٌ من ورودِ ... تنشر العطرَ بسمةً في وجودي
أقبلتْ والصباحُ يرقصُ بالأفرا ... حِ ، والكونُ ساحرُ التغريدِ
التهاني به قطوفٌ دوانٍ ... باسماتٌ ما بين ناي وعودِ
والأهازيجُ من نياطِ قلوبٍ ... ذائباتِ الحباتِ في الترديدِ
وكؤوسُ المنى تفيض سُلافاً ... صبّها الصفوُ من بشاشةِ عيدِ
وعلى نخبِها يصفق بشرٌ ... قد ترامى إيناسُهُ في الكبودِ[1]

تبدو مظاهر العيد وبهجته جليةً في اللوحة السابقة التي بنيت على رسم باقة الورد بعطرها الزاكي ، ومقدم الصباح مفعماً بالأفراح ، ومشاركة الكون المغرد ، وعلى تقديم صور للتهاني المجلجلة بين الناي والعود . والأهازيج الصادرة عن صدقٍ في المشاعر وكذلك المنى التي فاضت من صفو النفوس ببشاشة العيد ، والبشر الذي آنس الكبود ، وهي جميعاً أحداث جزئية تصوّر حدثاً أكبر هو " العيد " ، والشاعر لا يتعجل في رسم هذه الأحداث بل تراه يضفي على كلٍّ منها حياةً وحركةً ويشبعك بصفته التي وصفه بها دون أن يؤدي به هذا التفصيل إلى إبعاد الشقة بينها أو تفكيك حلقة وصلها .

وحين يصوّر الشاعر موقفاً من الذكريات يجمعه ومحبوبته ، ويستعين في تصويره بموالاة عدد من الموصوفات التي شاركته لحظات اللقاء كالبدر والأغصان والغمامات والسكون والمقادير ، يقدّم أنموذجاً آخر لامتداد خطوط اللوحة ، إذ هو يوسّع في

(١) من قصيدة " طاقة ورد " – ألحان مغترب – ص ١٢٣ .

صفاتها ويملؤها بالحياة والشخوص مع حرصه على إبقائها في أجواء الموقف العاطفي الذي يذكره :

يوم كنّا بين السلامةِ والريان نشدو بالهمسِ والنظراتِ
وخطى البدرِ في كهوفٍ من الليل تمدّ الضياءَ في الرحباتِ
وحفيفُ الأغصانِ بين الشجيراتِ يُعيدُ الصدى من الهمساتِ
والغماماتُ حولنا تسكبُ الطلَّ فتنْدَى الشفاهُ بالقطراتِ
والحنينُ الذي نُديرُ به النجوى يروّى المشاعرَ الظامئاتِ
والسكونُ المخمورُ يغفو على الصخرِ وفي جفنه الرؤى الحالماتِ
والمقاديرُ من وراءِ المسافاتِ تبث الصروفَ في الطُرُقاتِ[1]

• • •

وفي مقابل التعدد في التفصيلات الذي ينتج عنه نمو اللوحة ، يكون افتقار لوحةٍ أخرى إليه وميلها إلى الاقتضاب والإلماح في تناول العناصر الموصوفة معلماً لجمود الصورة وسكونها في مكانها ، فهي رغم ما تحشده من مشاهد – قد تفوق عدداً ما في سابقتها – لا تعمل على تحريك المشهد أو بث الحياة فيه ، وأداؤها في هذه الحالة أشبه بأداء الصورة الفوتوغرافية التي لا تتقدم كثيراً في إيحاءاتها بعد البادرة الأولى المترجمة عنها . استمع إلى قول الزمخشري :

.... والشعاعُ الضحوكُ يلثُمُهُ الور دُ ، فينسابُ عطرُهُ في النجودِ
في سفوحِ الجبالِ ، في القممِ الشمّاءِ ، في أقربِ الرُّبى ، والبعيدِ
في الرياضِ الغنّاءِ ، في همسةِ الأنسامِ ، في البحرِ ، والفضاءِ المديدِ[2]

وكذلك قوله :

.... فاليمين التي بسطتِ أنارتْ بمواثيقها دروب لقاكِ
فوق هامِ السحاب ، في مسبح النور ، وبين المدارات والأفلاكِ

(١) من قصيدة " الربيع العائد " – مج الخضراء – ص ٤٨٣ .

(٢) من قصيدة " الرؤى " – مج النيل – ص ٣٧٩ .

فـي ضمير السـكونِ ، فــي هَـدْأة الصمـتِ ، وفـي رأد بـارقٍ ضحّـاكِ

. . . . . (١)

في شغافِ الظلامِ ، في فَلَقِ الصبحِ ، وفي البحـرِ ، فـي مساربِ الأسماكِ

فـي صريـرِ الأقـلامِ ، فــي رُزَمِ الأوراقِ ، عـبر التيـار فـي الأسـلاكِ (٢)

فاللوحتان السابقتان تتنقلان بين كمٍّ من العنـاصر ذوات الارتباطـات المحلية والـتي تعطي مفاهيم ظروف المكان المحسوسة والمعنوية ، وتنطلق كل لوحة منهما في تتبـع هـذه العناصر من نقطة بَدءٍ ترسم لها صورةً مرتبطةً بوصفها المكاني ، كصورة العطر المنساب في النجود واليمين التي أنارت دروب اللقاء ، ثم تقدّم لهذه الصورة من بعد طائفـة مـن المشاهد التي تشكّل بدائل عن المشهد الأول ، ولا يمنحها كل مشهد منها أكثر من بعـد تصويري واحد منفصلٍ عن سائر الأبعاد الأخرى، بحيث لا يُحدث معها نمواً أو تكاملاً، وبالتالي فإنه لا يترك في النفس أكثر مما تتركه الصورة الفوتوغرافيـة حـين تعرض منظـراً لسفوح الجبال ، أو القمم الشماء ، أو الرياض الغناء ، أو البحر ، أو هـام السـحاب ، أو مسبح النور ، أو هدأة الصمت ... الخ

ويغلب في نماذج هذا الجانب اللامتنـامي مـن شـعر الزمخشـري ، اختلاطـه بصـور متنامية، فلا تكاد تصفو لوحة له دون أن تضم تحت جناحها شواهد للجانب الآخر ، في الوقت الذي قد يحدث فيه العكس ، فتتجرد لوحة بأكملـها لصورهـا المتناميـة . هـاهو نموذج آخر يريك اجتماع هذين اللونين في لوحة جاءت صورها الجزئيـة متنقلـةً بينـهما دون انفصال أو تفكك في عرى وحدتها . يقول الشاعر في تهنئةٍ بزفاف :

الرؤى الحالماتُ في راقصِ الحفلِ تغنـي بمعزفٍ مخمورِ

للصِّبا ، للجمالِ ، للحبِ ، للفتنةِ لفتَ مطارفَ الدَّيْجُورِ

لابتسامِ الآمالِ يحتضنُ الأيامَ بالسعدِ في شغوفِ الحبـورِ

---

(١) يخرج هذا البيت عن هذا النوع .

(٢) من قصيدة " أين ألقاك " – مج الخضراء – ص ٦٥١ .

للعروسِ التي يميسُ بها التّيه ، فتختالُ كانبثاقِ البكورِ[١]

فالبيت الثاني من هذه المقطوعة لا يعطي من التصوير أكثر من لقطات سريعة ومناظر ساكنة ، باستثناء صورة يمتد تعبيرها عن الفتنة لا تتسم بالسمة المحلية أو المكانية التي ظهرت في سابقاتها ، وهي – مع ذلك – لم تتمكن من النماء وتجاوز ضيق مساحة تأثيرها ، الأمر الذي أعاقها عن اللحاق بأخواتها في المقطوعة ذاتها واللائي قدّمن تفصيلاً يوسّع أفق التخيل والتصوّر .

• • •

وليست طواعية شعر الزمخشري للتصنيف وفق قانون التقسيم السابق مانعاً في طواعيته لقانون أو قاعدة أخرى ، فقد يتخذ تنامي اللوحة منحىً آخر يتم بموجبه التفتيش عن هذا الجانب الفني ، وهو في ضوئه عرضةٌ لتغيّر بعض المفاهيم حول شيء من الصور التي نالها التحليل قبل قليل ، والتي تقصر – في هذا المفهوم الجديد – دون كسب مزية النمو والتسلسل ، إذ لا يبقى التعويل هاهنا على ما في الصورة من حيوية للحدث وامتداد ، إنما يُعترف للوحة بهذه الخاصية مما يكون بين صورها الجزئية من مراعاة للترتيب والتسلسل الذي ينشأ عادة من استيحاء أسلوب الحكاية والقصص ، وتنتفي عنها بالتالي حين لا يكون بين تلك الأجزاء موضع لهذا التلاحم القصصي ، والأمر أكثر وضوحاً من خلال النماذج .

فمن قصيدة " ليتني في الغاب " عبّر طاهر زمخشري عن أحلامه بعالم الغاب الفطري قائلاً :

وحوالينا ربيعٌ مورقٌ	يسكب العطر ويزهو بالبروقِ
وصفير الريح نايٌ رجعه	يَقرع الأسماعَ في الصمت العميقِ
فإذا ما غرّد الطير به	دبت النشوة في الوادي السحيقِ
وإذا ما رقص الغصن له	نثر الأزهارَ في كل طريقِ

---

(١) من قصيدة " باقة " – ألحان مغترب – ص ١٠٠ ، وانظر مثال آخر في قصيدة " في الغاب " – ص ١٤١ – ١٤٢ .

وإذا ما أنصت الوحش له راح يلهو في كهوفٍ وشقوق
وأنا الناهل من غبطتهم في مجاليهم صبوحي وغبوقي
أقطف الزهر من الغصن وقد لفني منه بتحنان المشوق
فإذا ما الفجر حيّا انبعثت حولي النسمة تندى بالعبيقِ
وإذا ما الليل دجّى نثرت حولي الأنجم وضاء البريقِ
عالمي نبعٌ هواميه الندى والشذا والنور فياض الدفوق[1]

إن حلم الشاعر بربيع الغابة المورق يسري في كل المظاهر المحيطة به ، فاخضرار الأوراق الرامز لاستمرار طاقات الحياة[2] منعكسٌ على ما تبعه من الصور ، وهو يتدرج في وضع بصماته عليها فيتخذ لذلك الوسيلة التي تبلغه غايته ، وأول ما يتوسل به منها صفير الريح الذي تآلفت فيه الحياة والبهجة فغدا نايا ، لصوته العذب تأثير ساحر على الغابة برمتها ، « حيث يصل تأثيره على الطير المغرّد ، ويرقص لوقعه الغصن ناثراً الأزهار على الطرق ، أما الوحوش فيدب فيها لهو ونشاط لا تلبث معه أن تمرح في كهوفها وشقوقها »[3] ، وفي غمرة الطرب يجد الشاعر نفسه مشدوداً إليهم يشاركهم براءة العيش ونشوة الفرح فيتبادل مشاعر الحب والحنان مع الزهر في الغصون ، والفجر الذي تنبعث فيه النسمة المعطرة ، والليل الذي نشرت أنجمه بريقاً وضاءً ، ويجد عالمه " الأمنية " ماثلاً له في الندى والشذا والنور المتدفق .

إن الأبيات تحكي هذا الحلم في تسلسل أخاذ ، واللوحة التي قدّمها خطوطٌ متوالية رتبت عناصرها وفق التأثير والتأثر ، فتتابعت قُدُماً نحو قمة الهرم الذي بلغهُ الشاعر مع آخر خط فيها ، ذاك الذي يبلور العالم المأمول .

والتدفق الحيوي المتسلسل في اللوحات تفيض به لوحة الزمخشري في قصيدته " شراع الذكريات " ، وهي ترسم ذكريات طفولية بديعة في يومٍ مطير ، فتأخذك إلى

(١) مع النيل – ص ١٤٤ .
(٢) مظاهر في شعر طاهر زمخشري – ص ٣٥ .
(٣) السابق – ص ٣٦ .

هناك حيث زخات المطر تداعب براءة الطفل الذي جلجل بالضحكات متجاهلاً كل معاني الخوف والخطر ، يرقب أسراب الأحياء ، ويلتقط بفطنته تلك العيون العالقة من خلف الشرفات بسحر المطر الصاخب في الخارج ، فإذا ما غزا الضياء أكوام السحاب وعاد للحياة فيؤها ودفؤها لم يبق من هذه المظاهرة الفلكية إلا ذكرياتها . كل ذلك يرسمه الشاعر في لوحةٍ طويلة قد تعددت خطوطها في محاولة منه لرصد تأثير المطر على كل ما يراه من مظاهر :

ذكرتني أيام نفرح بالغيث ، ونعُدُّ في السيل بالوثباتِ
والحواري بنا توصوص كالنجم بليلٍ ينوء بالظلماتِ
والجدار الذي يريد سقوطاً راح يعطي الإنذار بالطقطقاتِ
نحن من تحته نجلجل بالضحكِ ونثني الأعناق باللفتاتِ
ونباح الكلاب يخترق الأذن بصوتٍ ممزق البحاتِ
وقطيع الأغنام يلذعها البردُ فترجو المُعين بالغمغماتِ
والرذاذ الملتاع من صخب الريح يدق الأبواب والعتباتِ
والعيون التي تحاذرُ أن تلقاه خلف النوافذ المقفلاتِ
والظلام الرهيب يلتحف الصمت ، ويرخي ستائراً داكناتِ
وعلى الدرب هوّة تنشر الذعر بما حولها من العثراتِ
واللحاظ التي تخطّفها البرق تضيء الطريق بالومضاتِ
وعلى نورها نسير زرافاتٍ ، نباري الرعود بالقهقهاتِ
والسحاب الذي تكامل عبر الأفق خلى السبيل للنيراتِ
فاضاءت بنورها معبر الجون وقد ماس بالخطى الخفراتِ
وانبرى يوصلُ[1] السرى في جيوبٍ وشقوقٍ مضيئة الفتحاتِ
وعيون النجوم تومض فيها تحت سجف الظلام بالرعشاتِ
وعلى ضوئها نعيد الذي نحفظ عن حبنا على السرواتِ[2]

---

(١) يوصل : خطأ لغوي أو طباعي . والصحيح : يُغِذ أو يواصل .

(٢) مج الخضراء – ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

وصورة الثكلى وطفلها الرضيع وأحوال البؤس والشقاء التي تحاصرهما ، لوحةٌ أخرى يعبؤها الزمخشري في مجموعة عناصر بائسة تلتحم بينها في بناء قصصي يحكي قصة كل ثكلى مزّقها الاضطهاد والإملاق :

فوق الدروب ، وفي الصحاري ، في مغارات السفوحْ
ثكلى يمزقها المخاض ، ولا تئن ولا تبوحْ
وبكفّها طفل رضيعٌ ، والثديُّ بها قروحْ
يبغي الغذاء ولا غذاء سوى نفايات الجروحْ
وأمامها الصبيان ضمّت من هياكلهم ضروحْ
أغوارها شُعلُ اللهيب ونفث هاجرةٍ تنوحْ(١)

• • •

إن الأسلوب القصصي وما يشيعه في اللوحة من ترتيب في الأحداث والتصورات هو إكسير النماء فيها ، ومتى خلت اللوحة من لمساته سارت خطوطها في تعادل لا يسمح بالصعود رأسياً في رسم التجربة ، بل تظل عناصرها في مستوى أفقي واحد ، وهو بالتأكيد أمرٌ لا يحول دون نجاح الصورة في التعبير عن الشاعر ، لكنه لا يبلغ في شد انتباه المتلقي والاستحواذ على حواسه مبلغ تلك المتنامية ، فالسكنات الخاطفة بين كل صورة وأخرى في اللوحة تمنحه متنفساً قد ينصرف من خلاله عن متابعة التجربة أو معايشتها بصدق . وها هو الزمخشري يبث تلك الوقفات في قصيدته " سؤال " :

قال لي : والورود تسبح في النهر ، وسرب الطيور يمشي اختيالا
وشعاع الأصيل يسترق الخطوَ ويلقي على الضفاف جلالا
وشراع الأحلام في معبر الأيام مجدافه يبث الجمالا
وذراع الدجى على الضفة الأخرى يواري بين الغيوم الهلالا
ويميني تلهو بخصلة شعرٍ بسطت فوق وجنتيه ظلالا

---

(١) من قصيدة " من الخيام " – ديوان " من الخيام " – ص ٥٦ ، وقد جاء في الديوان " أغواره " وهو خطأ ربما كان طباعياً والصحيح ما أثبت .

انظر مزيدًا من اللوحات المتنامية بهذا الأسلوب: مج النيل – ص ٣٥٩ – ص ٣٨٤ – ص ٤٤٠ .

وعلى ثغره المورودِ[1] أطيافٌ تعاطي الحديثَ خمراً حلالاً

. . . .

هل شربت الخمور ؟! قلت : بطرفٍ صاغ من سحره الفتونُ خيالا[2]

مجمل ما ورد في هذه اللوحة من عناصر ، هي موصوفاتٌ متفرقة لم يجمعها إلا حضورها في ذهن الشاعر – إذ يصعب حضورها مجتمعةً في عينه – ، ورغم أنّه عمل على إيجاد صلات بين بعضها كالصلة بين سرعة خطى الأصيل وزحف الظلام ، إلا أنّ اللوحة بأكملها لم تقم على تسلسل بين أجزائها ، وبقيت هذه الأجزاء معبرة عن لحظة عاطفية واحدة دون التزام بترتيب مفروض فيما بينها .

وهذا مثال آخر قدّمته أبيات للشاعر يخاطب بها النيل فيقول :

ويكَ يا نيلُ قد سموتَ فخارا من حباك الجمال بالسد غارا

وعلى موجك البشاشة تزهو يترامى بها السنا معطارا

والشذا يغمر المرابع أنفا ساً ، تعاطي بعطرها الأطيارا

والنمير الذي بصفوكَ يشدو لعِذاب المنى غدا مزمارا

والدراري التي بأفقك أمسى بالهوى فيكَ ومضها يتبارى[3]

فهي – أيضاً – لوحة تفرّقت في عناصر لا تنتظم وفق ترتيب بيّن ، بل تتوالى عفوياً : موج نيل ثم شذا ثم ماءٌ نمير ثم دراري ، وتلتقي في مجال واحد هو تصوير النيل .

---

(١) المورود : الماء أو المنهل يورد ويُحضر إليه . والشاعر إنما قصد حُمرة ثغر المحبوبة ، فالصحيح إذن : المورَّد .

(٢) ألحان مغترب – ص ١١٤ .

(٣) من قصيدة " على الضفاف " – ألحان مغترب – ص ١٣٧ .

صور تقليدية وأخرى مبتكرة :

لا يستطيع الشاعر مهما تقدّمت خطواته في الإبداع الشعري أن يتحرر تماماً من جذوره الثقافية ، وهو – في الوقت نفسه – ليس مرهوناً لتلك الثقافة في جميع عطائه ، بل يراوح بين الأمرين فيميل حيناً إلى هذا وحيناً إلى ذاك . والزمخشري شاعر تتبدّى هذه المسلمة في شعره ، ومع صعوبة الجزم بنسب رقمية لها ، فإنه من المؤكد تفوّق الجانب التقليدي على الابتكاري عنده ، ولذلك أسبابه ؛ فعلاوةً على كونه أحد أعلام المزاوجة بين المحافظة والتجديد من شعراء المملكة ، وتزوّده من الثقافة العربية القديمة بما لم يكن لسواها من الثقافات ، كذلك كان الدور الأعظم في اتساع مساحة الصور التقليدية عائداً إلى اتساع مساحة غرض " الغزل " الذي يُعد أقدر الأغراض على خدمة هذا النوع بطابعه المضفى عليه من شاعر يقتفي في معظم تشبيبه خطى سواد الشعراء الأوائل في حديثهم عن المرأة وخطى مَنْ اقتفى بهم من شعراء العصر الحديث قبله ، فيصفها بما أثر عنهم من حسية ، جاعلاً همّه من أوصافها الشّعر والقد والثغر والنهد ، ويحلمُ بها آناً بيضاء مهفهفة ، وآناً سمراء مليحة ، ويُغرق آناً ثالثاً في الحسية حتى يقف على أعتاب مجون امرىء القيس ، أما عنايته بما لها من جوانب معنوية فلا تذهب عنده إلى أبعد من النظر في دلالها ورقتها وغنجها وخجلها وهي صفات ذات انعكاسات حسية بادية على الموصوفة ، ناهيك عن كونها أيضاً مطروقة ممن سبقه .

ولا يلتزم الشاعر منهجاً واحداً في حسيته التي تَتَبَّع أوصاف الجسد ، بل ينتقل في ذلك من العفاف إلى الجرأة ومن التعريض إلى التصريح ، وبالعكس .

ففي قصيدة " شُغَل " ، يقف الزمخشري باستحياء على معالم فتاته ، فيقول :

طروباً في تماوجه	فؤادٌ خافقٌ جَذِلُ
يغنّي بالهوى نَغَماً	يعطّرُ رَجْعَهُ الأملُ
يناغي طيفَ فاتنةٍ	شفيفُ ضيانِها الحُلَلُ
يشيع السحرَ مبسمُها	ويعطفُ عودَها الخجلُ
ويغمرُ دربَها عبقاً	قوامٌ أهيفٌ ثَمِلُ
كساه الحسنُ رونَقَه	وكسّر جفنَها الكحلُ

ويضحــك وردُ وجَنتِــها وتلــهو بالنُّــهى المقــلُ[(١)]

وفي مرحلةٍ تالية يحطم الشاعر أحد الحواجز فيُفصح عن فتنته بتقديم صورة صريحة واحدة وسط حشد من الصور العفيفة[(٢)] .

وحين ينطلق إلى دائرة أرحب من التحرر في التعبير ، تجده يقف على مشارف الغزل الصريح الذي وضع امرؤ القيس أولى لبناته ، وأكمله من بعده شعراء فيهم معاصرون من أمثال عمر بن أبي ربيعة . وأقول يقف على مشارفه لأن الزمخشري في هذه المرحلة أيضاً لا يخلع عنه ثياب التعفف ، بل تُحَسُّ منه إقبالاً وإدباراً ، ويأخذك هنيهةً إلى تلك الصور ، ثم لا يلبث أن يصرفك عنها بحديثٍ نقي يغلّب فيه طقوس العفاف على غيرها[(٣)] .

• • •

صور تقليدية في المديح

وكما هو شأن سابقه ، يمتّ فن المديح بصلة قوية لهذا اللون التصويري ، ووضعه في مرتبةٍ ثانية مردودٌ إلى ما بين الغرضين من فروق كمية في نتاج الزمخشري ترجّح كِفة الأول منهما ، أمّا من الناحية الفنية ، فالمديح أرجح كِفةً ، لصدوره غالباً عن غير عاطفة ، وطغيان التصنّع فيه على العفوية ، وإذا ما أحسّ الشاعر من نفسه انفعالاً حقيقياً بصفة الممدوح وسيرته وأفعاله ، وجد نفسه منساقاً إلى أنماط تقليدية من الصور أصبحت طبيعة الموضوع تستحضرها له في غير وعي منه ، فيجعل فيها الممدوح تاجاً ، وشمساً ، رأيه أصيل ، وعزمه ماضٍ ، وسيفه مرهف الحد ، من مثل قوله في " تحية الملكين " :

في موكب اليمن والإقبال تاجان وفي سماء العلا والمجد شمسانِ

وموكبٌ إن تغنّى هاتفاً جذلاً رجع الصدى طربٌ في الموكب الثاني

(١) مج النيل – ص ٤١٣ .

(٢) انظر لذلك مثلاً قصيدة " مناجاة " – مج النيل – ص ١٥٠ .

(٣) انظر لذلك مثلاً ما جاء في قصيدة " حلم " – مج النيل – ص ١٤٩ ، وقصيدة " منى النفس " – مج النيل – ص ٣٢١ .

تلاقيا فإذا الدنيا مصفقة ... وكل آفاقها تشدو بألحان

. . . .

أصالة الرأي في عبد العزيز غدت ... وثورة العزم في الفاروق سيان

كلاهما في سبيل العرب مرهَفُه ... يثور متقداً في هول بركان

ليستردا من الأيام عزتنا ... ويبعدا سِنَةً عن جفن وسنان[1]

وتبهره ثمرةٌ لسعي من يمدح ، فتبدع قريحته في الإشادة بجوده ، ومجده الذي بلغ الثريا ، وعراقة نسبه ، وهي جميعاً عناصر يقدم من خلالها الثناء في ثياب بالية كان الشاعر قادراً على تجنبها خاصة وأنه يمزجها بصور أخرى أكثر حياة وصدقاً وتعبيراً ، مما يدل على إمكانات أفضل في المديح . ها هو يقول :

أفال الخير طالعه السعودُ ... يرجّع من محامده النشيدُ ؟

أم انت كما تصورك الأماني ... سحائب أينما قُصدت تجودُ ؟

فأين حللت أفراحٌ تغني ... ومزهرها إذا صدحت يجيدُ

بما تبني لشعبك من صروحٍ ... وتُغدق من أيادٍ أو تشيدُ

فأنت سعوده بل أنت فيه ... منارٌ من أشعته الجدودُ

يسير على سناه إلى الثريا ... وعزمُ مَضَائه أبداً جديدُ

. . . .

يريد الشأوَ يدركه بعيداً ... وتخفق فوق فيلقه بنودُ

يريد كرامة الأجداد تعلو ... بهاماتٍ إذا رُفعت تسودُ

يريد الأمس يُبعث من جديدٍ ... وتنهض من مرابضها الأسودُ

يريد العرْب صفاً أنت فيه ... قِوامٌ والموجّه والعميدُ

يريد بأن تدوم له المفدّى ... وتفديك الجوارح والكبودُ

إلى أن يغمر الدنيا سلامٌ ... تصفّق في مباهجه الحدودُ[2]

---

(١) مج النيل – ص ١٩ ، ٢٠ .

(٢) من قصيدة " إرادة الشعب " – مج النيل – ص ١٩٢ .

وتبلغ إساءة الشاعر إلى جوانب إبداعه منتهاها حين يجاوز حدّ اجترار الصفات القديمة إلى محاكاة النص في صوره وموسيقاه ، إذ هو بذلك يلغي وجوده في القصيدة بإظهار وجود الشاعر السلف ، ومع أنّه يُعمل هذا المسلك في بعض شعره الغزلي – على نحو ما سيرد إن شاء الله – إلا أنه لا يسيء للصورة – خاصة – وإبداع القصيدة – على نحو عام – كما يفعل بإجرائه في فن المديح ، ذلك أنّ فن الغزل يستمد وجوده مما لدى الشاعر من طاقات شعورية وعاطفية لا تقوم له قائمة بدونها ، وهذه الطاقات هي التي تفرض حضور الشاعر وتحافظ على أنفاسه في النص ، الأمر الذي لا يكون للمديح الذي تَشُحُّ فيه العاطفة ويغيض مدادُه منها .

فهذه أبيات في مديح الملك فهد بن عبد العزيز – إبان إمارته – تحذو حذو بائية أبي تمام الجهيرة ، ومطلعها :

السيف أصدق أنباءً من الكتبِ ... في حدّه الحدّ بين الجدِّ واللعبِ[1]

فتقول من بحر شعري مختلف :

شمسنا مطلعها في المغربِ ... وسناها في أسارير الأبي

الأمير الفهد في زأرته ... بالحجى يفتك لا بالمخلبِ

وأخو الفيصل بل ساعده ... وسليل المجدِ وابن النجبِ

وسفير الخير من أرض الهدى ... للربى ذات العطاء الطيّبِ

لبلادٍ كُتب النصر لنا ... في مداها صفحةً بالقضبِ

بسيوف الله أجدادٍ لنا ... ما غزوا إلا بآيات النبي

فتحوا كلَّ فؤادٍ مغلقٍ ... وأناروا من مدار الشهبِ

وأشادوا كل صرحٍ شامخٍ ... لم يزلْ يشدو بدنيا العربِ

من تُرى يَحْفَظُهُ إن لم يَذُدْ ... عنه توثيق العرى بالنسبِ[2]

---

(١) ديوان أبي تمام (الديوان الكامل) – شرح وتعليق : د. شاهين عطية – مراجعة الأب العلاّمة بولس الموصلي – مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني – اللعازارية ، بيروت – ط١ ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٨ م – قافية حرف الباء – ص ١٤ .

(٢) من قصيدة " فهد في الخضراء " – مج الخضراء – ص ٢٢١ .

لم تبرأ الصور في القصيدة السابقة من المحاكاة وإن خرج بعضها عن تلك في قصيدة أبي تمام ، فالطابع التقليدي العام الناشئ عن اتخاذ الروي نفسه وعن حرص الشاعر على استعادة المواد التصويرية ذاتها كالقضب والنجب والشهب والكتب وغيرها ، كل ذلك أوحى بأن الشاعر كان يكتب قصيدته وأبيات أبي تمام نصب عينيه ، وقضى بالتالي على كثير من وميض صورها ووهجه .

• • •

والصورة التقليدية عند الزمخشري قد تتجنب الميدانين السابقيْن ، فتمتد في ميادين أخرى كالشكوى أو الشعر القومي أو السخرية أو عرض التجارب الشخصية للشاعر، وهي في هذا الامتداد قد تستقل ببناء شعري منفرد تحمل فيه خصائص غرض معين ، كما قد تنمو في ظل أحد الأغراض السابقة محتفظةً بطابع خاص لا تقبل معه النعت بأيّ منها مهما ضاقت مساحتها .

صور تقليدية في أغراض أخرى

فمن الشق الأول الذي تنفرد فيه الصورة ببناء شعري – وأعني بالبناء وحدة شعرية متصلة من الأبيات لا يفترض بها أن تغطي القصيدة بأكملها – هذه الأبيات المقتطعة من قصيدة " إلى أولئك " وفيها يعرض الشاعر تجربةً من تجارب الحياة مشبعةً بالحكمة والتنبيه عبر سلسلة من الصور التقليدية البحتة قائلاً :

إن لي مجهراً يريني الخفايا ... في تضاعيف زمرةٍ أدعياء
من خؤون عاطيته الودّ صِرفاً ... فتوارى يكيد لي في الخفاءِ
أو جهولٍ أراه فيّ يماري ... وهو عشواء لا ترى أضوائي
أو لئيمٍ فتَحت منه عيوناً ... ليرى الدرب فانبرى لعدائي
أو مداجٍ يفترّ عن مبسم الأفعى وينقض جارحاً من ورائي
أو دعيّ حسبته موضع السوءِ إذا بي أراه أصل شقائي
كلهم أرهفوا الحُقُود وراحوا ... يتبارون في ادعاء الوفاءِ[1]

---

(١) مج النيل – ص ٣٧٥ . وانظر شواهد أخرى في " مخادع " – ص ٤٣٢ ، " طرير " – ص ٥٥٣ ، " جحود " – ص ٥٥٤ .

فالشاعر يقدّم خمس صور لمن اصطدم بـهم في واقعه ، فيرينا أولاً صـورة الخؤون الذي ردّ الإحسان بالجحود واللؤم والكيد من حيث كان يجدر به الشكر والاعتراف بالفضل ، وهي صورة تستلهم المأثور القائل : « اتق شر من أحسنت إليه » ، أو قول المتنبي :

إذا أنت أكرمت الكريم مَلَكْتَهُ وإن أنت أكرمتَ اللئيم تمرّدا[1]

وفي الثانية ، يصوّر الشاعر جهولاً ممارياً ينتقص من قدره بلا دليل أو بصيرة ، والحسّ التقليدي في هذه الصورة عائد إلى صورة العشواء التي استنفد الشعر القديم طاقاتها في مواضع الاستدلال على ضعف البصيرة . وهذا قول زهير بن أبي سلمى في معلقته الذائعة يمثّل لذلك :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصبْ تمتْه . ومن تخطيء يُعمَّرْ فيَهْرمِ[2]

وبعد الصورة السابقة ، يقدّم أخرى للئيم(*) الذي أساء شكر الصنيع فبادر بالعدوان ، وهذه الصورة لا تفترق عن صورة الخؤون التي رسمها قبل لحظات فهما واحد وإن حاول الشاعر إيجاد فارق بينهما بجعل عداء الأول خافياً وعداء الثاني جهراً وعلناً ، فحصيلة الصورتين : « وضع المعروف في غير أهله » ، وكلاهما يمثله بيت الموازنة بين الكريم واللئيم ، في حين أنه لو أُخِذ الفارق البسيط بينهما بالاعتبار ، لكانت صورة المجاهر بعدائه صنواً لصورة مَنْ يشكو الشاعر خيانته في قوله :

أعلّمه الرماية كل يومٍ فلما اشتد ساعده رماني[3]

---

(١) شرح ديوان المتنبي – ج٢ – ص ١١ .

(٢) ديوان زهير بن أبي سلمى – دار صادر ، بيروت – دون طبعة أو تاريخ – ص ٨٦ .

(*) يستعملها الشاعر هنا بما شاع لها من معنى الخيانة والغدر والخسة لا بمعناها المعجمي المحدود ، وهو الشحيح مع مهانة النفس . (المعجم الوسيط ، مادة : لأمَ) .

(٣) البيت – كما في معجم شواهد العربية – لمعن بن أوس لكنه لم يرد في ديوانه إنما هو منسوب إليه في بيان الجاحظ . انظر معجم الشواهد – عبد السلام هارون – مؤسسة الخانجي ، القاهرة – ط ١٣٩٢ هـ – ج٢ – ص ٤٠٦ . وانظر البيت في " البيان والتبيين " للجاحظ – دار الفكر للجميع – ١٩٦٨ م – ج٣ – ص ١٩٠ .

بالنظر إلى وضوح العداء وظهور أثره .

أما الصورة الرابعة فيأتي بها موافقة لصورة الخؤون أيضاً في خفاء الطعن والغدر ، والخامسة مثلها في تصوير من يناقض باطنه الضار ظاهره المسالم ، وكلها صور « قديمة موروثة تبدو على بعضها سيما القدم »[1] ، لكن الناظر فيها لا يقصر ما يعيبها على هذا القِدم ، بل يجد العجب كل العجب فيما بدا منها من تكرار ممجوج للصورة ذاتها وتوافق غير مبرر في رسم الشخصيات التي ينتقدها ، فالشاعر يدور في الدائرة نفسها مع تبديل طفيف يوهم المتلقي بالتنوع ، وهو بذلك لا يشوه لوحته بقِدَمِها فحسب ، بل وبكونها ضحلة راكدة لا تتقدّم في الإيحاءات لأنها تجعل من صورة المنكر للمعروف نقطة أو مركزاً تمرّ به كل الصور – باستثناء الثانية منها – ، وتنثر من حوله بضع خطوط قد يلتقي بعضها ، في حين أن ظاهر الأبيات لا يوحي بأن الشاعر يريد ذلك ، فهو لا يريد عرض خمس صور أربعة منها لذلك الجحود ، بل يقصد إلى عرض خمسة أصناف من البشر مرت بها تجربته في الحياة .

ومن السخرية اللاذعة ، تأتي مقطوعة " جارة السوء " مؤيدةً للاتجاه التقليدي الممثل في القصيدة السابقة ، فهي هجاء يصبّه الشاعر على جارته في بناء متكامل تتابع فيه الصور التي تذكّرنا بصوت ابن الرومي في تهكّمه وسخريته . تقول المقطوعة :

ابتلاني المولى بجارة سوءٍ	أنا منها على مراجل نارِ
فهي رقطاء تنفث الحقد سماً	عيل من لذعه الأليم اصطباري
وهي حرباء شرها يحيك الكيد	وشاحاً يلفّها بالنفارِ[2]
كلما أسفر الصباحُ أطلّت	لتغطّي بالشر وجه النهارِ[3]

---

(١) ظاهرة الهروب – عبد الرحمن الأنصاري – ص ١١ .

(٢) نَفَر من الشيء نِفاراً ونفورًا : فزع وانقبض غير راضٍ به . (المعجم الوسيط : مادة " نَفَر ") . وأظن الشاعر قصد إلباسها ما يثير هذه المشاعر عند مَنْ يلقاها .

(٣) مج الخضراء – ص ٨٠٣ ، وانظر شواهد أخرى تمثّل هذا الجانب في " عبوس " – مج النيل – ص ٥٥٣ ، " متحدث " – ص ٥٥٥ ، " طبلة جوفاء " – ص ٦٤٨ ، " مداعبة " – ص ٦٥٤ .

فسبق الشعر قبل الزمخشري إلى هذه الصور واضحٌ جلي في صورة الحية الرقطاء السامة وصورة الحرباء المتلونة وصورة الشر الذي يغطي الكون ، وإذا كان ثمّة ما يقف عنده المرء في هذه الصور فسيكون أمر التفاوت بينها في مسألة أثر المحاكاة فيها على الوقع التصويري والنفسي ، فالصور الثلاث تفترق بها الطرق عند هذه المسألة ، إذ يرد تصوير الجارة بأول صورتين باهتاً يفتقر إلى الفاعلية والتأثير ، وهما تمرّان بحواس المتلقي دون أن تحرك من مشاعره ما يعدو إدراك قِدَمهما واعتياديتهما . أما الصورة الثالثة فتمضي في طريق آخر ، ومع أنه لا يمكن الحكم بسلامتها من تقليد معنىً متداول على أقلّ تقدير منذ العصر العباسي الذي شاع فيه التهكّم واللذع بتنوع الحياة الاجتماعية وثرائها بمختلف الأجناس والطبقات ، مع ذلك ، إلا أن لها وقعاً متجدداً وبصمةً واضحة في التأثير على المتلقي ، وأظن ذلك نتيجةً للمفاجأة والحركة النفسية الكبيرة التي يخلقها وجود التقابل بين صورة الصباح المسفر والموحي بالخير ومعاني الابتهاج ، وصورة وجه الجارة المتجهّم المكتظّ بشرورٍ تغطّي إسفار الصباح .

• • •

صور تقليدية متطفلة

أما الشق الثاني مما أتناوله هنا من أنماط الصور والذي يتطفّل على كثير من الأغراض ، فأبرز ما وقفتُ عليه من صوره ، صورة الطير المتفاعل مع قضية الشاعر ، وهي صورة لا يخفى ما لها من حس قديم ، إذ كانت مخاطبة الطير والتواصل معه ظاهرة شعرية في الشعر العربي القديم عُني من خلالها الشاعر العربي بإشراك هذا المخلوق الرقيق في تمثيل التجربة وتصويرها ، كما عُني برسم وقائع تلك المناجاة وذلك التمثيل وفق سياق تجربته الشعرية ودفق مشاعره فيها ، وكانت مواقف الحزن والبكاء هي أكثر المواقف التي وجد الشعراء أنفسهم فيها مدفوعين إلى ندائه والإصغاء إليه .

تقول الخنساء وقد اقتسمت الأحزان مع حمامة هتوف :

تذكّرت صخراً إذ تَغَنّتْ حمامةٌ ... هتوفٌ على غصن من الأيك تسجعُ

فظلتُ لها أبكي بدمعٍ حزينةً ... وقلبيَ مما ذكرتني موجَعُ

تذكّرني صخراً وقد حال دونه ... صفيحٌ وأحجار وبيداءُ بلقعُ[(١)]

وتهيج ورقاء شجى ابن الدمينة فيقول :

ألا يا صَبَا نجدٍ متى هِجتَ من نجدِ ... فقد هاج لي مسراكَ وَجْداً على وَجْدِ

أإن هتفت ورقاء في رونق الضحى ... على غُصُنٍ غض النبات من الرندِ

بكيتُ كما يبكي الوليد ولم تكن ... جليداً وأبديتَ الذي لم تكن تبدي

وقد زعموا أن المحب إذا دنا ... يُمَلُّ ، وأن النأي يشفي من الوجدِ

بكلٍّ تداوينا فلم يشفِ ما بنا ... على أنّ قرب الدار خيرٌ من البعدِ[(٢)]

والزمخشري الذي يألف هذا المنهج ويُعجب به يتنقّل به في أغراضٍ شتى ، فيعقد مع الطير أواصر ألفةٍ في مواضع متعددة من شعره ، تراه فيها يقرّبه إلى نفسه ويبثه شكواه أو نجواه أو فرحته أو ثورته ، متخذاً منه عنصراً يشاركه التجربة ، فيجد من أحواله أشباهاً ونظائر يكون حديثه عنها حديثًا عن نفسه ، على نحو قوله شاكياً :

وما بي الأسى أذكى بصدري حرانقاً ... ومزّقه حتى عليه أنوحُ[(*)]

فللوُرْق في خضر الروابي مناحةٌ ... تناغم فيها الطيرُ وهو جريحُ

يرف على الأغصان في كل ملتقى ... به الوردُ يندى والطيوب تفوحُ

ويأسو جراح النادبين مغرِّداً ... وقد رفّ منه القلبُ وهو ذبيحُ

ولي كبدٌ ، كالطير رفّ به الأسى ... ومن ذوبه بين الجفون قروحُ[(٣)]

---

(١) شرح ديوان الخنساء – شرح وتحقيق عبد السلام الحوفي – دار الكتب العلمية – بيروت ، لبنان – ط ١٤٠٥ هـ – ص ٦٨ .

(٢) ديوان عبد الله بن الدمينة – صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد ابن حبيب . تحقيق أحمد راتب النفّاخ – مكتبة دار العروبة ، القاهرة – ط١ – ١٩٥٩ م – ص ٨٥ .

(*) " ال " التعريف في كلمة " الأسى " أدت إلى تخلخل الوزن وليس لها ضرورة ، والبيت يخالف معناه سائر أبيات القصيدة ، فالشاعر ينكر فيه أن يكون الأسى سبب تعاسته وألمه ، في حين أنه يؤكد ذلك في الأبيات التالية . وهذا تناقض يعيب الصورة .

(٣) من قصيدة " مع الطير " – مج الخضراء – ص ٨٠ .

أو يجد من تلك الأحوال أضداداً وفوارق يلتمس من خلالها تحقيق ما لا يستطيع تحقيقه في الواقع ، فيقول :

قال لي الطير وهو يشدو بلحنٍ ساحر الجرسِ ، في صفاء الضياءِ
عبس الدهرُ غير أنّ وجودي باسمُ الأفق مفعم بالسناءِ
فأنا الصادح الطروب وشجوي يملأ الكون بالسنا والصفاءِ
كلما ضقت من حياتي ذرعاً طرتُ في الجو سابحاً في الفضاءِ

. . . .

قلت يا طيرُ ليت نفسيَ تصفو من حياةٍ حفيلةٍ بالشقاءِ
فأنا الهادئُ الكئيبُ وقلبي ضيّقُ الأفقِ ، مرهقٌ بالعناءِ
لست أستطيع أن أجاريك شجواً غير أن التغريدَ منك دوائي[1]

وقد يكون حال الطير المذكور مؤثراً عارضاً يشحذ التجربة ويحرك الكوامن في النفس ، كالطير في قوله :

أنا في البرجِ من ربى لبنانِ أتملاّك نظرةً في المغاني
كلما العندليب صفّق حولي أو تغنّى بأعذب الألحانِ
خلته صوتك الحبيبَ ينادي روحَ صَبٍّ يهفو لصفو التداني
ولأصدائه دبيبٌ بنفسي كالحميّا تهزّ مني كياني[2]

وربّما آنس الشاعر في الطير رسولاً مؤهلاً لتبليغ تجربته وحَمْلِها عنه إلى مَنْ يَقْصِد، فتؤدي عنه " مطوقة الوادي " – الحمامة – رسالة تهنئةٍ إلى الكون بأسره ابتهاجاً بعودة الممدوح في قوله :

فيا مطوّقة الوادي على فننٍ بثي الأغاريد في شيب وشبّانِ
ورجّعي اللحن صخاباً تجاوبه مخلّدُ الوقعِ في الدنيا لازمانِ

---

(١) من " مسرح الخيال " – قصيدة " أنا والطير " – مج النيل – ص ٥٨ ، والواجب في (أجاريك) النصب ، غير أن نصبها يخلّ بالوزن وهذه ضرورة ارتكبها الشاعر .

(٢) رباعية " صوت " – أصداء الرابية – ص ٤٤ .

وادي الخليل ، وكم يومٍ أغرَّ به يضفي المباهجَ في أعطاف جذلانِ
واليوم بهجته أن عاد حارسه ومن أشعته في الكون نورانِ[1]

وقد تجلّ رسالتها فتمضي تذكّر بروابط الوحدة بين الأقطار العربية بنغم يسري بين الأقطار :

فيا نسيم الصبا من نجدٍ مُرَّ بنا وقفْ فعند حمام البيت أشياءُ
فعن مطوقة الوادي سرى نغمٌ له " بجِلّقَ " تغريد وإسراءُ
يوحي إلى " بردى " بعض الذي حملتْ منّا قلوبٌ وأكبادٌ وأحشاءُ
وليس ما حُمِّلتْ إلا الهيام به لأنّ فيه لنا ريٌّ وإرواءُ
فإن سرتْ من حمام البيت أغنيةٌ في كل قُطْر لها رجعٌ وأصداءُ[2]

وحين تخرج الرسالة عن الارتباط المكاني بالوادي – ويُقصد به مكة – وتعلق المشاعر بنواحٍ جمالية وقضايا عاطفية ، يختار الشاعر لها " صداحة الروض " لقباً ، ليوقظ في المتلقي الإحساس بالجمال تمهيداً لموضوع رسالته ، ثم يطالبها بالتغريد مرددةً فيض مشاعر الأشواق والحنين إلى المحبوبة الفاتنة على مسامع الدنى ، بمثل قوله من قصيدة " حمامة السلم " :

صدّاحة الروض هاتي لحن أشجاني فقد أهجتِ من التغريد تحناني
وارو الأحاديث عن شجوى وعن شجني وعن فؤادي جرى في دمعي القاني
وعن سهادي بليلٍ طالَ من أرقٍ ما طال لولا تحدّي طرفها الجاني[3]

• • •

والشاعر في كل ما سبق يقدّم صورةً واقعية للطير لا يخرجه منها عن تغنيه وصدحه، وهو لا يخلّ بواقعية أدائه بإلباسه ثياب التشخيص ، لأنه في قوله وروايته لا يحكي عن أفعاله ما يخالف واقعه بما فيه من غناء وتحليق وتغريد ، لذا وأمام هذه الصورة

---

(١) من قصيدة " تحية الملكين " – مج النيل – ص ٢١ .
(٢) من قصيدة " دعوة الحق " – مج النيل – ص ٥١ .
(٣) مج النيل – ص ٣٦ .

التقليدية التي قدّمها الزمخشري في معرض الشكوى في النموذجين الأول والثاني ، ومعرض الغزل في الثالث والأخير ، ومعرض المدح في الرابع ، والشعر القومي في الخامس ، لا نستطيع أن نقول أن صورة الطير المتفاعل مع قضية الشاعر صفةٌ أو حالة أو حدث في أحد تلك الأغراض التي سيقت فيها ، إنما نعتبرها صورة طبيعية ثانوية استعان بها الشاعر في تقديم الصورة الأساسية التي تمحورت حولها القصيدة تغزلاً أو مدحاً أو شكوى أو غير ذلك .

وسائل الكشف عن التقليد

والكشف عن الملمح التقليدي في تصوير الزمخشري ، له وسائله المتعددة ، وهي جميعاً تستند إلى وجود مؤشراتٍ للتقليد تتضح للدارس بالتأمل ، فإضافةً إلى تلمّس ما يرد في الصورة من الأوصاف الحسية للمرأة ، والذي كان أظهر معالم التقليد في فن الغزل عنده ، والتربص بالصفات المستهلكة للممدوح ، والصور المكررة في الأغراض الأخرى ، وكذلك تتبع وجود ظاهرةٍ ما شاعت في الشعر العربي القديم كظاهرة الاستعانة بالطير في تقديم الموقف الشعري ، إضافةً إلى ذلك كله ، يمكن إدراك جانب المحاكاة في نص تصويري معين من إحدى وسيلتين .

فقد يعمد الشاعر في رسم صوره إلى إدخال موروثات أُثرت عن شعر المتقدمين من الشعراء ، وانحسر حضورها في العصر الحديث بيئةً وشعراً، فيمنح إضفاؤها على الصورة ملمساً تقليدياً يستشعر منه المتلقي في صوت شاعرنا صوت شاعر قديم كانت هذه الموروثات جزءاً لا يتجزأ من شعره ، لأنها جزء لا يتجزأ من حياته وواقعه .

وتتراوح هذه المواد الموروثة بين أن تكون عنصراً ارتبط بالحياة آنذاك ، أو سلوكاً مارسه إنسان ذلك العصر ، أو أن تكون الاثنين معاً .

يقول الزمخشري مصوّراً لِحِسَان :

يوم إذ طائفُ الغرامِ وليدٌ ... والغواني يخطُرْنَ تيهاً قبالي
يتأوّدن كالغصون رِقَاقاً ... بقدودٍ شبيهةٍ بالعوالي
يتواثبْنَ ساحباتٍ ذيولاً ... من فتونٍ ورقةٍ ودلالِ[1]

---

(١) من قصيدة " ذكريات الصبا " – مع النيل – ص ٦٢ وقد راعيت أن أقدّم فكرة مكتملة للقارىء في عدة أبيات وإن كانت الصورة المقصودة تشغل بيتاً واحداً . وهو مسلك سأتبعه في سائر بحثي .

فالأبيات تخلق انطباعًا بقِدم الصورة فيها ، ذلك أنّ العوالي التي شبه بها الشاعر قدود الغواني عنصرٌ تراثي ، وهو معروفٌ لدينا اليوم لكن باعتباره ماضياً لا حاضراً ، تراثاً وليس مادةً للتداول والتناقل ، وكثيرون هم من يعرفونه اسماً فقط ، أما موقعه الحقيقي فهو العصور السابقة ، لذا كان من الطبيعي أن يُتداول في الشعر العربي القديم ، بل إنّه في أغلب الأحوال تدوول لبناء هذه الصورة نفسها ، وهي صورة القدود الدقيقة وكان ذلك ناجحاً ومبهراً ، لواقعية العنصر من جهة ، وموافقته لطبيعة الذوق العربي الميّال إلى التصوير المحسوس من جهة أخرى . وحين جاء الزمخشري وشكل صورته السابقة مستفيداً من إمكانات هذه " العوالي " في التصوير ، فإنّه منحها بعدين تقليديين ، أولهما : العنصر المستخدم في بنائها، وثانيهما : توظيف هذا العنصر ، وحدّ بالتالي من نجاحها ومن قدرتها على التأثير .

ومثل ذلك في الدلالة على التقليد تأتي كلمة " السهام " التي يصوّر بها الشاعر فتون نظرة فتاته في مثل قوله :

اكسري الجفنَ لا اعتلالاً ولكنْ حيلةً من مهارةِ الأحداقِ
وعجيبٌ أمرُ اللحاظِ رمتنا بسهامٍ مكسراتٍ رِقاقِ
فبهمسِ الجفونِ قد نبهتْنا فرأينا مصارعَ العُشاقِ[1]

فالسهام – كما هي العوالي – عنصرٌ خلفته حياة السابقين ، فغدا مادة ملموسةً معطلة في الواقع المعاصر ، لكنها ما زالت فاعلة ومؤثرة في شعر من شدته صورها عند الشعراء الأسلاف وعمل على التعامل معها وتوظيفها ، من مثل الزمخشري في هذه الأبيات .

وربما حرّك الشاعر في نفس المتلقي الإحساس بقدم الصورة من معاملة مادة موروثة أيضاً لكنها أكبر من مجرد عنصر أو آلة قديمة ، حين يطرح أمامه سلوكاً اعتاد الإنسان القيام به وكان جزءاً من متطلبات عيشه وسير حياته في زمن غابر ، فيقدّم صورةً لحادي الركب أو حادي السرى ، أو صورةً لاقتياد الزمام ، الذي هو لازمة للإبل في بعض

(١) من قصيدة " العين المريضة " – مج الخضراء – ص ٣٢٢ .

وجهاتها ، وكلها صورٌ ذات علائق بالحياة سابقاً ، ووجودها اليوم يكاد يكون منعدماً ، لذا فإن حضورها في صورة حديثة لا يدع مجالاً للريب في كون الشاعر يقتبس لتجربته من مخزونه الثقافي القديم ، فيقول موظفاً " حادي الركب " في صورته :

وتخطرُ في المرابعِ أمنياتٌ ... وفي أفيائها طابَ المساءُ
وقد جئنا وحادي الركبِ شوقٌ ... فعدْنا والسرورُ لنا حداءُ
بمغربِنَا المضيءِ على الليالي ... بآلاءٍ يباركُها العطاءُ[1]

ويجعل الزمن ممثلاً في " الثواني " حادياً للسرى ، فيقول :

ما التقينا ، ولم نزلْ نحمل الذكرى ، ونزهو بعروةِ الميثاقِ
لثوانٍ كانت مناراً على الدربِ وحادي السُّرى ليوم التلاقي[2]

أما الزمام المُقتاد ، فهو في يد الليالي التي تطوّق به الشاعر ، كما تصوّر ذلك الأبيات التالية :

والليالي تحتثُّ خَطوي وتقتا ... دُ زِمامي صَداؤُها التبديدُ
لا تَوانى ولا تريغُ التأنّي ... ومدى الشوطِ أرمسٌ ولحودُ
كلما قلتُ ياليالّي مهلاً ... راوغتْ والأناةُ منها وعيدُ
فإذا بي على مراجلِ آلامٍ ... تلظّتْ أكادُ منها أميدُ[3].

وقد يسلم الشاعر زمامه للموت في إيمان بأنه مصيرٌ محتوم للبشرية ، وهو الخطوة الأولى للاجتماع بمن سبقه من الأمم :

وغداً تلمعُ المنايا ، وتقتادُ زمامي فألتقي في المآلِ
بالألى عاصروا القرونَ وساروا ... في ركابِ البكورِ والآصالِ
يتباهون بالمناعمِ تترى ... وهي واليمن حولهم في سجالِ

---

(١) من قصيدة " في الدار البيضاء " – مج الخضراء – ص ٢٦ .

(٢) من قصيدة " يوم التلاقي " – مج الخضراء – ص ٥٤٠ ، وانظر من صور الحداء والحادي : مج النيل – " زفرات١ " ص ١٢٠ ، " ثورة نفس " – ص ٤٠ .

(٣) من قصيدة " زفرات٢ " – مج النيل – ص ١٢١ .

ضاحكاتُ المنى يطفنَ عليهم … بكؤوسٍ من خالصِ الجريالِ(*)

....

غالَهم ريبُهُ ، ففابوا مع الأمسِ ، وأضحَوْا سِفْرَ القرونِ الخوالي(١).

وإلقاء التحية من سلوك الإنسان اليومي ماضياً وحاضراً ، لكنها تُشبع بالطابع التراثي متى وافقت صياغة معينة رسمها لنفسه إنسان ذلك العصر وتعارف عليها مع جماعته من البشر ، والزمخشري حين يحيّي محبوبته بقوله : « عمي صباحاً » ، إنما يستلهم تحية الجاهلية التي ألغاها الإسلام بعد شيوعها وتمكنّها من ثقافات الناس وأعرافهم ، ولذا لا يحار المرء في تمييز الصوت " الجاهلي " المسموع عن الصورة في البيتين الآتيين :

ألفَق أسباباً أقول لها : « عمي … صباحاً » ، وكفّي من صدودك واسلمي

فيبسم فيها الوردُ وهي مصيخةٌ … وتضحكُ لم تعبأْ بقلبي المحطّمِ(٢)

وقد يجمع الزمخشري في شيء من شعره بين الأطراف الموروثة جميعاً ، فيقدّم صورة تستعير من الحياة العربية الأولى عناصر فردية قديمة وأنماطاً من سلوك إنسانها – أي يجمع بين شقي الصورة السابقين ، الأمر الذي يقوّي الحس التقليدي فيها وييسر بالتالي الكشف عنه .

وهذه صور جامعة رسمها وهو يحكي عن حياة ساقته إليها الهموم الثقال ، فقست عليه كقسوة الصحراء على ساكنها بمالها من قهر الطبيعة الجارح المدمي ، غير أن الشاعر الذي ترهقه قسوتها لا يعرف معنى الخضوع ، وعزمه الصلب " قناةٌ " لا تلين، يعززها شعر متدفق يحمل على جناحه بوح المحزون وآلامه حتى يصل بمشاعره إلى برّ الرضا والاستقرار ، لأنه « الرائد الذي لا يكذب أهله » ، كما كان لكل قبيلة من العرب رائداً يتحرى لهم فلا يكذبهم . استمع إلى الزمخشري مصوّراً ذلك كله قائلاً

(*) الجريال : الخمر شديدة الحُمرة ، وجريال الخمر لونها . (انظر " لسان العرب " لابن منظور – دار صادر – بيروت – ط١ ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠ م – ج١١ – ص ١٠٨ .

(١) من قصيدة " الحزمان٤ " – مج النيل – ص ٣٧٣ .

(٢) من قصيدة " ثورة الحب " – مج النيل – ص ١٥٥ .

- والخطاب للشّعر - :

وفي بحورِكَ للمحزونِ مركبةٌ ... أسْرَتْ بها في خِضَمِّ العمرِ أوزاني
بها أصاولُ آلامي فيدفعُها ... عني الصمودُ الذي قوّاه إيماني
كم أرهقتْني بأثقالِ الهمومِ فما ... لانتْ قناتي ولا ضاقتْ بأحزاني
وكم عبرتُ دروباً ملؤُها حسكٌ ... بالوخزِ كبّلَ أقدامي وأدْمَاني
وكيف يكبو مُغِذٌّ أنتَ رائدُهُ ... على دروبٍ طواها خطوُهُ الواني[1]

وصورة أخرى يجمع فيها الشاعر الطرفين السابقين للتراث العربي ، في قصيدته " شراع الذكريات " ، إذ يقول :

يا دموعَ الأسى بقايا رُفاتي ... قد روتها الآلامُ بالمشْجيات
وهي تسري على جناحِ اشتياقي ... للتي تستعيدُ من أغنياتي

. . . .

هي منها ، لها ، عصارةُ روحٍ ... وبقايا من ذائبٍ وفتاتِ
من فؤادٍ يقول آسيهِ عنه : ... إنّه لم يعدْ سوى أنّاتِ
كان إن ناحَ يستريحُ إلى الآهةِ حتى استعاضَ بالحشْرجاتِ
حمل الوجدَ ما اشتكى من جَواهُ ... فرماهُ الأسى إلى فَلَواتِ
صِفْرِ الهمُّ في مداها وألقى ... بالخُطى في البلاقعِ المقفراتِ
لا نعيقَ الغرابِ فيها له رجعٌ ... ولا صوت نائحٍ أو قطاةِ
وأنا بالضنى أجدِّفُ فيها ... بحطامي وأعظمي النخِراتِ[2]

فأجواء الصحراء التي ينقلها لك أجواءٌ ما زالت ماثلةً إلى اليوم ، لكنها تغيب عن أذهان جملة البشر الذين ألفوا حياة المدينة وأُخِذوا بمظاهرها وصورها ، والزمخشري - ابن المدينة - مولعٌ بتقديم صور الصحراء في شعره ، وما أظنه كان كذلك عن معايشتها في الواقع بل عن معايشتها فيما يقرأه من تراث الأولين ، لاسيما وأنّ هذه

---

(١) من قصيدة " تغريدة على الشاطئ " - مج الخضراء - ص ٥٤٧ .

(٢) مج الخضراء - ص ١٨٣ ، ١٨٤ .

الصورة البيئية القديمة تتكامل بعناصر أخرى هي أيضاً لها وجود ، بيد أنه أقلّ وأضعف من أن يمثّل مرجعاً حديثاً للصورة عند الشاعر على العموم ، فكيف به وهو يُنعت بما مال الشعر الجاهلي إليه من الأسماء . فعنصرٌ مثل البلاقع ونعيق الغراب والقطاة كفيلٌ بإحياء الحسّ التقليدي في الصورة ، وسلوكٌ تشي به كلمةٌ مثل " صوت نائح " فيه ما فيه من عادات الجاهلية التي قطع دابرها الإسلام ، وناقوس التقليد يجلجل فيه مدوياً سواءً أكان رسم هذا السلوك مباشراً باستخدام معنى الباكي لكلمة النائح ، أم غير مباشر باستخدام النائح للدلالة على الحمامة ، والمعنى الأول يعززه بضع علامات للموت منها قوله : رفات ، الحشرجات ، حُطام ، الأعظمُ النخراتِ ، بينما ينتهي الثاني إلى صورة الباكي على الميت بذكر سجْع الحمامة الذي يلتقي والمعنى الأول في هذه الصورة ، بكون لقب " النائح " أُسبغ على الحمامة صدوراً عن ارتباط سجعها في الموروث الشعري بمواقف الرثاء والبكاء التي يهيّجها السجع في نفوس الشعراء ، أو صدوراً عن معتقد قديم يرى في سجعها بكاءً على فرخ حمام مات في عهد نوح عليه السلام ، فظلت هي ورفقاؤها من الحمام يبكينه من ذلك الوقت ، وسيظللن كذلك أبد الدهر[1] .

• • •

---

(١) جاء في لسان العرب : « قال ابن سيده : الهديل صوت الحمام وخص بعضهم به وحشيها كالدباسي والقماري ونحوها .... ، قال ذو الرمة :

إذا ناقتي عند المخصب شاقها   رواح اليماني والهديل المرجعُ

... قال بعضهم : زعم الأعراب في الهديل أنه فرخٌ كان على عهد نوح فمات ضيعةً وعطشاً فيقولون إنه ليس من حمامة إلا وهي تبكي عليه . قال نُصيب ، وقيل هو لأبي وجزة :

فقلت : أتبكي ذاتُ طوق تذكّرت   هديلاً وقد أودى وما كان تُبّعُ ؟

... فمرةً يجعلونه الطائر نفسه ، ومرةً يجعلونه الصوت » . انظر لسان العرب - ج١١ - ص ٦٩١ .

أما الوسيلة الثانية للكشف عن محاكاة شاعرنا ، فلا تهتم لتحسس المعالم الماضية في نماذج الصور التي تعالجها ، بل يقع الدارس على مكامن التقليد فيها بما يتراءى خلف تلك الصور أو يتجلى من أصول شعرية تمدّها وتغذيها . فقد كان من الطبعي أن يتأثر الشاعر في أفكاره وتجاربه الشعرية التي يبني عليها صوره بتجارب النماذج العظيمة من مدرسة الشعر العربي فيقلّدها ، أو بأخرى جذبه جرسها فلم يمانعْ في مسايرة صورها وأخيلتها ، لذا تجد في دواوينه أثراً واضحاً لإعجابه بصور السابقين يترجم عنه استلهامه لمعنى الصورة أحياناً ، وتجاوزه الاستلهام إلى أخذ النص أيضاً في أحيان أخرى .

فاستيحاؤه لمجرد معنى الصورة ، قد يظهر فيما يقع بين الصورتين من الاتفاق في الفكرة المصورة دون الاتفاق في القالب اللفظي الذي صُبّت فيه الفكرة ، لا في عين الألفاظ ولا في مرادفاتها ، بحيث يظل صوت الشاعر السلف حبيساً خلف قالبٍ لفظي جديد ، وصلته بالصورة المقدّمة عبر هذا القالب صلةٌ بمعناها وقضيتها . استمع مثلاً إلى قول الزمخشري :

وأيّ امريءٍ لاقى من العمر فسحةً تفرّ الليالي من يديه ولا يدري[1]

فأنت تستشعر من وراء هذه الصورة صورةً للشاعر أبي البقاء الرندي يقول في رسمها :

لكل شيءٍ إذا ما تم نقصانُ فلا يُغَرُّ بطيبِ العيش إنسانُ[2]

وكلتا الصورتين تعالجان قضية النقصان بعد التمام ، والاطراد النسبي بين البعد عن البداية وقرب النهاية ، لكن كلاً منهما تتخذ منحىً لفظياً مختلفاً ، هو بالتأكيد لا يعيي الدارس في تلمّس الصورة السابقة في اللاحقة .

---

(١) من قصيدة " القمر الساري " – مج النيل – ص ٢٢٤ .

(٢) انظر الأبيات في " نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب "– للشيخ أحمد بن محمد المقري التلمساني – تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد – دار الكتاب العربي – بيروت ، لبنان (لا طبعة ولا تاريخ) – ج٤ – ص ٤٨٦ وما بعدها .

وكما يظهر الاستيحاء بمراعاة التوافق في المعنى ، فإنه يظهر بوقوع المخالفة فيما يرد لدى الشاعر من صور ، حيث تعمد هذه الصور إلى قلب الصور السابقة ، بأن تنظر لقضيتها من زاوية عكسية . وهذا التخالف هو ما يعرّف بالنموذج المحتذى .

فعلى سبيل المثال ، رسّخ المتنبي في القلوب والأذهان منذ مئات السنين أن الشاعر جائرٌ بشعره على الناس ؛ فهو يُسهرهم بشوارد قصائده بينما ينعم بالنوم الهانيء القرير ، إذ قال :

أنامُ ملءَ جفوني عن شوارِدِها ويسهر الخلقُ جرّاها ويختصمُ[1]

أما الزمخشري ، فيرفض هذا المنطق ويرى أن الشعر الذي يتغنى به الناس ثمرة نارٍ يكتوي بها الشاعر – ممثلاً فيه – فيقول :

ضاع الشبابُ ولم أدركْ لُبانَتَه ومن عزائمهِ في النفسِ تيارُ
به أهيمُ على الدنيا وفي كبدي حرائقٌ نارُها للناسِ أشعارُ[2]

وقد جاء الاستدلال على الوقع المحبب للأشعار في نفوس الناس من إطلاق الاسم وتنكيره في " أشعارُ " ، الأمر الذي دلّ على عدم تقييد الشعر بغير ما يتبادر إلى الذهن بداهة من أنه يهزّ المشاعر ويثير الطرب أو الحزن أو الشجن ، وفي كلٍّ يحصل التلذذ للمتلقي .

ومن أمثلة هذه المخالفة أيضاً ، قول الزمخشري في رثاء " أم كلثوم " :

فلا تقولوا الردى قدْ رَاشَ أسْهُمَهُ إنَّ المنايا مع الناعين تنتحبُ[3]

فالصورة التي يصوّر بها المنايا تخلع عليها من الرحمة والعطف ما لم يألفه الأوائل الذين ما عهدوها إلا ضاحكةً شامتةً . وهذا مثلاً تأبط شراً يقدّم الصورة في مسارها المألوف قائلاً في بيته الذي مرّ بنا سابقاً :

---

(١) شرح ديوان المتنبي – ج٤ – ص ٨٤ .

(٢) من قصيدة " حطام القيثارة " – مج الخضراء – ص ٣١٦ .

(٣) من قصيدة " ودمعة أخرى " – مج الخضراء – ص ٣٧٩ .

إذا هزّه في عظمِ قِرنٍ تهللت نواجذُ أفواهِ المنايا الضواحِكِ[1]

وقد ولّد الاصطدام بين الصورتين استحضارًا من المتلقي لإحداهما بمجرد ذكر الأخرى .

• • •

وتأتي محاكاة شاعرنا لنصوص شعرية متقدمة والأخذ عن صورها معنى وقالباً غالبةً على محاكاة تلك النصوص في معنى الصورة فقط ، إذ تتشعب المسالك بالشاعر في تقديم هذا القسم من الصور التقليدية إلى مسلكين ، يلتقي كلاهما في استقاء معنى النموذج المحاكي ، ويفترقان في مقدار موافقة قالبه ، فتراه في أولهما يأتي بالصورة في قِطْعٍ واضحٍ من ثوبها الأصلي يراعي ألفاظاً من الصورة الأولى أو نظاماً في عباراتها أو غير ذلك ، محترزاً عن تمام الموافقة أو التنصيص على الأخذ ، كما يتضح من الشواهد التالية :

ففي قصيدته " صوت المذياع " ، ينظر الزمخشري إلى نونية المرقش الأكبر – الشاعر الجاهلي – فيلتمس من مطلعها القائل :

إنا محيوكِ يا سلمى فحيينا وإن سقيت كرام الناس فاسقينا[2]

منطلَقاً إلى صور إحدى مقطوعاته الشعرية ، إذ يقف على أعتاب ذلك المطلع ويقتطف منه التحية بعبارتها إلا أنه يُبدل نون العوض كافًا مفتوحة للمخاطب ، وحين يبلغ " سلمى " فيحول الاسم دون متابعة المحاكاة ، يعمد إلى اشتقاق فعل الأمر منه ، ثم يستكمل من بعد ما بدا له من أخيلةٍ فيقول في ذكر " عيسى الصباغ " المذيع بصوت العرب في أمريكا :

---

(١) تقدّم البيت في الفصل الأول من الباب الأول ، في الحديث عن الاستعارة عند أوائل نقادنا .

(٢) هكذا وردت نسبة الأبيات المعنيّة في المنهج الدراسي لمادة الأدب في المرحلة الثانوية ، ولم أقف على هذه الأبيات في مجاميع الشعر التي عنيت بشعر المرقش الأكبر ، أو حتى الأصغر . وما وجدته منها في بعض أمهات الكتب ورد غير منسوب ، انظر مثلاً " عيون الأخبار " – لابن قتيبة – دار الكتب العلمية – بيروت ، لبنان – ط ٦ ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م – المجلد الأول – ج١ ص ٢٨٦ .

إنا محيوكَ فاسلم في جوانحنا لك الولاء وقد شرُفت إحسانا

فأنت منّا وللمذياع آصرةٌ لم نحتفل بك زيفاناً وبهتانا[1].

وفي صورةٍ له يصوّر من خلالها منافقاً مداجٍ بقوله :

يبدي النواجذ في تغرير مبتسمٍ وإنّ بسمته غمدٌ لبتارِ[2]

يسري نفسٌ قوي للمتنبي في تصوير الفكرة ذاتها بقوله :

إذا نظرت نيوب الليث بارزةً فلا تظنن أن الليث يبتسمُ[3]

فصورة الزمخشري ترسم مخادعاً يبتسم على الحقيقة لكن وراء ابتسامته غدراً وخداعاً ، وصورة المتنبي قبلها بمئات السنين قدّمت المعنى نفسه في صورة للّيث الذي يُوحي بروز أنيابه بالابتسام مع أنها موضع للخطر والهلاك ، وبذا ترتكز الصورتان في تقديم المعنى على بيان مخالفة المظهر لحقيقة صاحبه ، فهو يطوي عكس ما يبدو عليه .

وفي المقطوعة ذاتها يرسم الشاعر صورةً أخرى جاء فيها :

إذا رماني بما يقذي ابتسمت له فارتدّ أعشى إلى مثواه في النارِ

نار العداوة والبغضاء ما اضطرمت إلا لتقذف مذكيها بإضرارِ[4]

وهو يعيد على أسماعنا – بذكر نار العداوة التي تحرق مذكيها – صوت ابن المعتز في قوله :

اصبر على كيد الحسو د فإن صبرك قاتله

فالنار تأكل بَعْضها إن لم تجدْ ما تأكله[5]

فما وُجدت نار العداوة أكثر مما هي عند الحسود الذي تقضي عليه نار بغضه وحسده .

(١) مج النيل – ص ١٦٣ .

(٢) من قصيدة " حسبي " – مج النيل – ص ٤٨٤ .

(٣) شرح الديوان – ج٤ – ص ٨٥ .

(٤) مج النيل – ص ٤٨٤ .

(٥) ديوان ابن المعتز – دار صادر – بيروت ، لا طبعة ولا تاريخ – ج٢ – ص ٤١٢ ، وانظر الأبيات في أسرار البلاغة – ص ٧٧ .

ويهتدي الشاعر من بيت أبي ذؤيب الهذلي المعروف :

وإذا المنيـــة أنشـــبت أظفارهـــا ألفيـت كــل تميمــةٍ لا تنفــع[١]

إلى نسبة الظفر للردى في تصوير بطش المنايا فيقول :

قيل : ماتت ، فقلت : لا بل تـاذت مــن حيــاةٍ حفيلــةٍ بالصعــابِ

. . . .

احتملــت القــروحُ منــها أبيّــاً صارم العزمِ جاهداً في الطـلابِ

وتجلّـــدتْ وهـــي دون جـــلادي فرماهـا الـردى بظفـرٍ ونـابِ[٢].

كما تشدّه صورة العصفور المبلل التي رسمها أبو صخر الهذلي في قوله :

وإنــي لتعرونــي لذكـراك فـترةٌ كما انتفض العصفور بلّله القطرُ[٣]

فيجدّد رسمها قائلاً :

وإن بيض الثنايا في مراشـفها نجـمٌ ودارتــه للنــاظرين فــمُ

يعطي الضياءَ حديثاً من عذوبته قلبـي يرفـرف والدقـات تنتظـمُ

كـأنني طـائر فـي حضـن أيكتـه من بعد أن بللت أطرافه الديمُ[٤]

• • •

وفي ثاني المسلكين ، يروق الزمخشري الإعلان عن منهجه في رسم صوره ، فيفصح عن مرجعه فيها بواحدة أو أكثر من أصل الصور فيما يسمّى " التناصّ " ، مراعياً فيه أن يكون « متشيِّئا في النسق الأدائي ، وأن يتضامّ مع مصاحبات أدائية متداخلة ، وليس

---

(١) شرح أشعار الهذليين – أبي سعيد السكري ، تحقيق : عبد الستار أحمد فرّاج ، راجعه : محمود محمد شاكر – مكتبة دار العروبة – القاهرة دون طبعة أو تاريخ – ج١ – ص٨ . والبيت في ديوان مجنون ليلى – جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فرّاج – مكتبة مصر، القاهرة– لا طبعة ولا تاريخ ص ١٠٢ .

(٢) من قصيدة " ماتت " – مج النيل – ص ٢٨٦ .

(٣) تقدّم البيت في معرض الحديث عن حيوية الصورة ، في الفصل الثاني .

(٤) من قصيدة " الهمسة المغردة " – مج الخضراء – ص ٢٩٤ .

كتلة لغوية فاصلة بين سابق النسق ولاحقه ، ولا يكون كذلك مجرد لصق ونتوءات تسترخي على سطح النص »[1] .

والشاعر في هذا المسلك مكثر من الاحتذاء والتقليد ، وهو ينقل صوره فيه بين سُبُل القدماء وسبل المحدثين ، فكما تعجبه أخيلة المتنبي وصحبه ، تفعل ذلك أخيلة شوقي ورفاقه ، لذا لا عجب أن ترى في شعره ديواناً يضم أكثر من شاعر ، خاصةً وأن أداءه لأمانة المحاكاة بذكر نصوص تصويرية كاملة أو شبه كاملة جعل للشعراء قبله أصواتاً قويةً لا يمكن تجاهلها . وهذه بعض الشواهد الدالّة على ذلك ، والتي روعي في عرضها الترتيب الزمني للنماذج المحاكاة .

فعلى صورة لأحد أصوات الشعر الأموي ، يبني الزمخشري إحدى صور قصيدته " شهرزاد " ، إذ سرعان ما يوقظ في نفوسنا البيت الوجداني الجميل لجرير :

إنّ العيون التي في طرفها حورٌ — قتلننا ثم لم يحيين قتلانا[2]

حين يحمل نص الصورة في الشطر الأول إلا أداة الشرط فيها ، ويستلهم معناها في الثاني ، فيقول :

« إذا العيون التي في طرفها حورٌ » — رامتْ فحاذر ففي إيمانها الخطرُ

سيفان في لحظها سيف تذودُ به — عنها العيون وسيفٌ حدّه القَدَرُ[3]

وعن الشعر العباسي يصدر شاعرنا في قصيدتيه " على الضفاف " و" الأذن تعشق " ، فالأولى منهما تترسم خطى المتنبي في قصيدته الميمية البديعة ، وهي تنصّ على أحد أروع أبياتها كاملاً ، وتستلهم معنى باقي صورها مستعينةً في ذلك بمحاكاة بعض الألفاظ وجرس الأحرف فيها وإن اختلفت مواقعها ونظامها في القصيدة ، وهذه أبيات من قصيدة الزمخشري لا يخفى ما بها من لمسات المتنبي :

---

(١) " القول الشعري – منظورات معاصرة " : د. رجاء عيد – الناشر منشأة المعارف بالاسكندرية – ١٩٩٥ م – ص ٢٣٢ .

(٢) ديوان جرير – شرح د. يوسف عيد ، دار الجيل – بيروت – ط ١٤١٣ هـ – ١٩٩٢ م – ص ٧٥٣ .

(٣) مج النيل – ص ٣٨٨ .

« يا أعدلَ الناس إلا في معاملتي ... فيك الخصامُ وأنت الخصمُ والحكمُ »
تقسو عليّ بلا ذنبٍ أتيتُ به ... وما تبرّمتُ لكن خانني النغمُ
أعاده شجناً باحَ الأنينُ به ... فهل يُلامُ محبٌ حالُهُ عَدَمُ
حسبي من الحبِّ أني بالوفاءِ لهُ ... أمشي وأحملُ جُرْحاً ليس يلتئمُ
وما شكوتُ لأني إن ظلمتُ فكم ... قبلي من الناس في شرعِ الهوى ظُلموا

. . . .

لئن قبضتَ يداً عني فكم بسطتْ ... يدٌ من اللّهِ ظلاً فيئه نعمُ
بها ساحيا برغمِ الحَيْفِ في كتفٍ ... من المسرةِ مهما آدنى السقمُ
فكيف أخشى الأسى أو أرتمي فَرَقاً(*) ... وقد ترامتْ من البلوى بيَ الظُلَمُ
وقد عبرتُ مداها ما عَبَأْتُ بها ... لأنني بحبالِ اللّهِ معتصمُ[1]

وهذه أبيات المتنبي أسوق بعضها ليستبان منها مواضع الاختلاف والاتفاق :

واحرَّ قلباهُ ممَّنْ قلبُه شَبِمُ ... ومن بجسمي وحالي عنده سَقَمُ
مالي أُكتِّمُ حباً قد برى جسدي ... وتدَّعي حبَّ سيفِ الدولةِ الأممُ
إن كان يجمعنا حبٌ لغُرّتِهِ ... فليتَ أنّا بقدرِ الحبِّ نقتسِمُ

. . . .

يا أعدلَ الناسِ إلا في معاملتي ... فيك الخصامُ وأنت الخصمُ والحكمُ
أُعيذُها نظراتٍ منكَ صادقةً ... أن تحسبَ الشحمَ فيمن شحمُهُ ورمُ
وما انتفاعُ أخي الدنيا بناظرِهِ ... إذا استوتْ عندَه الأنوارُ والظُلَمُ
أنا الذي نظرَ الأعمى إلى أدَبي ... وأسمعتْ كلماتي من بهِ صَمَمُ
أنامُ ملءَ جُفوني عن شوارِدِها ... ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختصِمُ
إذا نظرتَ نيوبَ الليثِ بارزةً ... فلا تظنَّنَّ أن الليثَ يبتسمُ[2]

(*) انتهى الشطر عند « ارتمي » وهو خطأ يخل بالوزن .

(١) مج الخضراء – ص ٢٥٠ ، ٢٥١ .

(٢) شرح ديوان المتنبي – ص ٨٠ وما بعدها .

أما القصيدة الثانية : " الأذن تعشق " ، فهي صوت بشار بن برد في بيته :

يا قومُ أُذْني لبعضِ الحيِّ عاشقةٌ والأذنُ تعشقُ قبلَ العينِ أحيانا(١)

وقد أخذ عنها الزمخشري صورة من يعشق بسمعه قبل بصره فأودع شطرها الثاني قصيدته هذه قائلاً :

« الأذن تعشق قبل العين أحيانا » فهل ألامُ إذا أصبحتُ هَيْمانا(٢)

كما أني وجدته مولعاً بهذه الصورة ، إذ هو يكررها هنا بعد ذكرها من قبل في قصيدة " صوت المذياع " التي كان لنا منها أمثلة في جوانب مضت ، فيقول :

والأذن إن أعلنتْ عن حبِّها سَلَفاً « فالأذنُ تعشقُ قبلَ العينِ أحياناً »(٣)

وإنما أخرت ذكر هذا الموضع عن سابقه تدرّجاً مع أخذ الشاعر للصورة القديمة من الجزء إلى الكلّ ، فهو هنا يستقي منها كاملة ، فيستلهم معنى شطرها الأول ، وينصّ على شطرها الثاني .

ومن الأندلس ، سرى صوت " ابن زيدون " في صور شاعرنا كما أثَّر بسحره في غيره من الشعراء ، ونونيته في استعطاف " ولاّدة بنت المستكفي " ذات صدىً واسع في شعر الزمخشري الذي يستوحي بناءها ويحاكي صورها فيما يتعدى قصيدة واحدة(٤) ، وهو يكشف عن تأثره بها في منهج القصيدة وبعض صورها بالتنصيص على قول الشاعر الأندلسي « أضحى التنائي بديلاً من تدانينا » بين ثنايا الأبيات ، هذا فضلاً عن وضوحه بالوزن والروي واشتراك الصور – في غير تنصيص – وكذلك الألفاظ والتراكيب .

---

(١) ديوان بشار بن برد – نشر وتقديم وشرح وإكمال محمد الطاهر بن عاشور – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٩٥٠ م – ج٤ – ص ٢٠٦ .

(٢) مج الخضراء – ص ٦٢٩ .

(٣) مج النيل – ص ١٦٣ .

(٤) انظر إضافة إلى القصيدتين المذكورتين قصيدة " بسمة الأمل " – مج الخضراء – ص ١٥١ ، وهي تمثّل لتقديم الشاعر الصورة في جزء كبير من ألفاظها وتراكيبها الأصلية .

يقول الزمخشري في إحدى تلك القصائد :

يا ساكني " وج " أشواق تنادينا ... إلى حماكم فهاجت بعض ما فينا
وذكّرتنا الليالي غير عابسةٍ ... تضاحك الروض من أصداء شادينا
وذكّرتنا وفي الذكرى مثار هوىً ... لمدنفين تغنّوا بالمجافينا
نسوا على قرب عهدٍ ما نكنّ لهم ... من الوداد وقد كانوا المواسينا
أيام نلهو وعين الدهر تحرسنا ... وكأسنا الصفو والأفراح ساقينا

ثم يقول :

لكنّ تلك الليالي عندما عصفت ... بثّت شجوناً من الآلام تذوينا
وحرّقتنا بنارٍ من لواعجها ... وحمّلتنا اللظى المشبوبَ راضينا
ولا نقول كما قال الشجّي لها : ... « أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا »

حتى يصل إلى قوله :

فاهنأ بموكبِ أعيادٍ قد احتشدت ... وفي مسراتها نُزْجي تهانينا
وعش فأنت سعودٌ كلما هتفتْ ... له القلوب يقول الدهر : آمينا[1]

وفي أخرى يتكرر صوت الشاعر ، ولا تكاد تدرك فارقاً فنياً بين القصيدتين إلا اختلاف الغرض ، والميل إلى تبني حال " التنائي بعد التداني " عقب رفضه في السابقة:

واللواعج لو يدري الخليّ لظىً ... نهيم في لجّه الموّار راضينا
ونستريح إليها وهي عارمةٌ ... تفري العظام لتبلينا أفانينا
وقد أثارت صباباتٍ بنا هتفتْ ... وذكّرتنا بماضٍ من ليالينا
ولا تزال رؤاها المشرقات رؤىً ... من المفاتن تاهت في مجالينا
تهدي إلينا أمانينا الوضاء وقد ... « أضحى التنائي بديلاً من تدانينا »
وذكّرتنا وفي الذكرى مثار هوىً ... في حرّ لاهبه نهفو لماضينا
أيام نلهو وعين الحب تكلؤنا ... وللمسرة أفياءٌ توارينا

. . . .

(١) من قصيدة " موكب الأعياد " – مج النيل – ص ١٨٥ .

وأمسيات وضيئات ببهجتنا والصفو مرتعنا ، والأنس ساقينا[١].

وتعجب الزمخشري أصواتٌ معاصرة ، فينفث في شعره من أنفاس شعرائها ، ويصل خياله بأخيلتهم ، ماضياً على خطاهم في بعض صوره . وتراه في هذا التقليد يتخذ سبلاً متنوعة للإفصاح عن أصول تلك الصور ، فيلجأ حيناً إلى الاعتماد على صراحة أسلوب المعارضة ، كما فعل في مقطوعة " جارة الوادي " التي أغفل فيها التنصيص على ما تقلّده من صور شوقي في قصيدته " زحلة " ، فكان في صراحة نقله عنها غناءٌ به عددتُ الصور من النمط الثاني الذي يعلن الشاعر عن منهجه فيه . وهذه أبيات الزمخشري القائلة :

يا جارةَ الوادي بكيتُ وعادني فرطُ الحنينِ إلى جمالِ رؤاكِ
وتطوفُ بي الذكرى فاصرخُ نادباً مما أكابدُ في الهوى وأساكِ
ولقد طفقتُ العمرَ أشدو بالمنى ففدوتُ أندبُ شِقْوَتي بهواكِ
لم أدرِ ما مرُّ الفراقِ وهولُه حتى رمتْ بي للنوى يمناكِ[٢]

لا يخفى أنها صورة من قول شوقي :

يا جارةَ الوادي طربتُ وعادني ما يشبهُ الأحلامَ من ذِكْراكِ
مثلتُ في الذكرى هواكِ وفي الكرَى والذكرياتُ صدى السنينَ الحاكي
ولقد مررتُ على الرياضِ بربوةٍ غنّاءَ كنتُ حيالها ألقاكِ
لم أدرِ ما طيبُ العِناقِ على الهوى حتى ترفّقَ ساعدي فطَواكِ[٣]

وقد أحدث الزمخشري تغييراً في ظاهر بعض الصور بذكر خلاف صورة شوقي ، لكن الأمر لم ينجِ أبياته من أسر الانصهار في شاعرية شوقي ، فحصيلة الطريقتين واحدة ، وفيما عدا البيت الثالث الذي انحرفت فيه الصورة عن مسار التقليد الواضح، اتفقت صور المقطوعتين ، فالتقى الشاعران في الصورة الأولى لأن الشاعر أيّاً كان حاله بكاءً أو طرباً ، يعيش مشاعرَ هيجتها ذكرى " جارة الوادي " ، التي طافت به فأثارت لواعج الهوى ، وإن اختلف وقعها بين التلذذ بها عند شوقي والتألّم منها عند الزمخشري

---

(١) من قصيدة " أماني " – منج النيل – ص ٥٠١ .
(٢) أصداء الرابية – ص ٤٥ .
(٣) تقدّمت الأبيات في الفصل الأول ، مبحث " ثقافة الشاعر " .

كما تصوّر ذلك الصورة الثانية في المقطوعتين . أما الصورة الثالثة – وتعادل البيت الرابع من كل مقطوعة – فحالان يفضي أحدهما إلى الآخر : فالأرجح فيمن لم يذق مر الفراق أنه ذاق طيب العناق ، ومن لم يذق طيب العناق لابد وأنه كان مفترقاً عن محبوبته ، وأعني بالفراق في هذه الأخيرة ما يخالف طيب العناق وليس البعد عن ديار المحبوبة أو الانقطاع عن رؤيتها ، استدلالاً بمعناه عند الزمخشري الذي اشتكى منه بشكوى انقطاع ما اعتاده من المحبوبة من أسباب الوصل ومظاهره ، تلك الأسباب التي كانت يمناها كفيلةً بقطعها وفتح باب النوى !.

وقد يلجأ الشاعر في الإفادة من أخيلة المعاصرين إلى أسلوب التضمين الذي عمل به في نماذج سابقة ، فينصص على شطرٍ أو بيت للإشارة إلى أصول الصورة أو الصور التي يتبناها عن غيره في ذلك النص . وأجد أمامي نموذجاً في قصيدة " يا حبيباً " التي شاقه في إبداعها لحن " الأطلال " للشاعر المصري إبراهيم ناجي ، فقال منوهاً بالتضمين إلى أخذه عنها :

« يا حبيباً زرت يوماً أيكه » موثق الخفقة بالقيد الحبيب
الخطى تعثر في أغلاله وأنا أزحف بالصمت الرهيب
. . . .
رقة الأنسام في أعطافه يتلهى بعيون وقلوب
والصبا المراح في نضرته يترع الأكواب من نورٍ وطيب(١)

أما أبيات ناجي فهذا شيءٌ منها :

يا حبيباً زرت يوماً أيكه طائرَ الشوقِ أغَنِّي المي
لك إبطاء الدلالِ المنعمِ وتجني القادرِ المحتكمِ
وحنيني لك يكوي أضلعي والثواني جمراتٌ في دمي
وأنا مرتقبٌ في موضعي مرهف السمع لوقع القدمِ
قدمٌ تخطو وقلبي مُشْبِهٌ موجةٌ تخطو إلى شاطئها(٢)

(١) مج الخضراء – ص ١٣٠ .

(٢) ديوان ناجي – ص ١٣٦ ، والبيت الخامس بداية مقطوعة جديدة

وربما جمع الشاعر إلى التضمين بضع كلماتٍ تفصح عن صاحب النص المتقدّم ، ومثل هذه التوطئة تزيدنا ثقةً بأمانة شاعرنا في النقل عن الشعراء ، خاصةً منهم من يفقد شعره الحضور في أذهان جلّ المتلقين من أمثال الشاعر السعودي حمزة شحاته الذي يُعد أحد أعلام الشعر السعودي لكن علميته مرتبطةٌ باسمه أكثر من ارتباطها بشعره ، ولهذا أجد الزمخشري يمهّد لمعارضة إحدى قصائده بكلمات جاء فيها :

« مع اعتذاري للشاعر الكبير الصديق حمزة شحاته » .

ثم يسيّر القصيدة على صورة كلية مشابهة " وهي الشكوى من هجر المحبوبة " وصور جزئية مشتركة من مثل صورة المحبين المتوافقين اللذين يجمعهما صفو الهوى ، وأخرى للقلب الكليم الحزين ، وثالثة للسهام القاتلة وهكذا ، استمع إلى أبيات الزمخشري :

« بعد صفو الهوى وطيب الوفاق »	راش سهم الصدود بالأحداق
وتجافى فمزق القلبَ شجواً	يترامى بدمعي المهراق
ورماني بما أسرّ عداتي	من أنينٍ ولوعةٍ واحتراق
وقسا عاصفاً وأزمع هجراً	فتضرعتُ بالفؤادِ المراق
وحبست الشجون بين ضلوعي	فاستفاضت جياشةً في المآقي
وأنا من يرى المذلة إثماً	كيف طاوعت ثورة الأعماق[1]

وهذه أبيات شحاته يقول فيها :

بعد صفو الهوى وطيب الوفاقِ	عزّ حتى السلام عند التلاقي
يا معافى من داء قلبي وحزني	وسليماً من حرقتي واشتياقي
هل تمثلت ثورة اليأس بوجهي	وهوان الشقاء في إطراقي
فتهاديت مبدلاً نظرة العطف	بأخرى قليلة الأشواق
أي سهمٍ به اخترقت فؤادي	حين سددتها من الأعماق[2]

• • •

---

(١) من قصيدة " إلى خيال " – مج النيل – ص ٦٧٠ .

(٢) بُث أغلب شعر شحاته في كتب الدراسات الأدبية السعودية ، والأبيات هنا نقلاً عن الشعر الحديث في الحجاز – ص ٣٧٠ . وكلمة " الأعماق " مثبتة فيه " أعماق " وهو خطأ يخلّ بالوزن .

تقليد الزمخشري في ميزان النقد

هي خمس وسائل إذن يقف بها الباحث على ملامح التقليد عند الشاعر طاهر زمخشري ، في ثنايا أغراض متنوعة انتحى كلٌ منها منحىً خاصاً قدّمت إضاءةً عنه فيما مضى .

ويبقى لنا في هذا اللون من الصور وضعه في ميزان النقد للكشف عن موقع الزمخشري فيه ، ومواضع الإحسان والإساءة في إقدامه على انتهاج هذا المنهج في التصوير . إلا أنه ينبغي لي بدايةً التنبيه إلى أمرين ، أولهما : أن انعكاسات التقليد – جيدها ورديئها – في شعر الزمخشري لم تكن تظهر على الصورة وحدها دائماً ، بل بدت على القصيدة الشعرية بكل عناصرها وبالتالي على الانطباعات العامة التي كان المتلقي يخرج بها بعد قراءة كل قصيدة دون تفكيك بنيتها(*) .

وثاني الأمرين : أن النماذج المقاس عليها تتفاوت في الصحة والتحقق ، فما ورد منه تضمين أو أجزاء واضحة مطوّلة كان صحيحاً لاشك في أن الشاعر أخذ عنه لا عن غيره ، وما تراءت فيه الصورة دون تصريح وإفصاح أُخِذ فيه بالظن والتغليب لقرب الصلة بين الصورتين ، وربما كان لصورة الزمخشري مرجعاً غير ما ذكرت .

• • •

إنّ أول ما ساقني إليه تقليب النظر في تجربة التقليد عند الزمخشري ، هو الحكم بما اتُفِق عليه من التأثير السلبي للتقليد على صوت الشاعر ووضوح شخصيته في القصيدة، فالشاعر الذي لا يصنع صوراً جديدة ، لا يستطيع أن يخلق لنفسه وجوداً متميزاً ، وإذا كان الدارس يملك احتمالاتٍ لإمكانية الحكم بخصوصية صورة ما ، أو قدرةً على التسديد والمقاربة في معرفة شخصية صانعها أو على الأقل عصره ، بمساعدة من الصورة نفسها – كأن تُضمّن نصوصاً استقت منها(*) ، أو يتبدى فيها ألفاظ معاصرة ومعجم خاص للشاعر ، إذا كان يملك ذلك ، فإنه لا يملكه في تلك التي تصف ماجداً مهنداً

(*) ولعلنا نلتمس العذر للشاعر في ذلك من كون الشعر العربي له أنساق موسيقية مضبوطة تحمل إلى ذهن الشاعر كل عناصرها من لفظ وموسيقى ومعنى وصورة .

(*) بهذه الطريقة قد يتضح فيها البعد الزمني ، أو منهج معين لشاعر ما .

ناصع الرأي ، أو تلك التي تقدّم النماذج السيئة من البشر في صورة الأفعى أو الثعلب أو الحرباء أو الطاعن من الخلف أو غير ذلك مما فصلته الشواهد السابقة ، لأنه في هذه الصور يقف أمام بعدين زمنيين – قديم وحديث – ولابد له من اختيار أحدهما ، فيخطيء أو يصيب ، وهذا بلا شك أحد مزالق التقليد العامة لكافة الشعراء ممن ساروا على الدرب نفسه .

ومن تأثيرات التقليد ما لا يعمم فيه الحكم بالسلبية أو الإيجاب ، إذ تعمل فيه نظرة مزدوجة لكلٍّ من النموذج المطروح والنموذج الكامن وراءه ، وبها يتم قياس أثر تحكّم الجانب التقليدي في مستوى أداء الشاعر ، ذلك التحكم الذي يُعدُّ سلاحاً ذا حدّين ، مِن حيث يحسن قد يسيء ، ومن حيث قد ينفع فإنه يضر .

وهذه نماذج لكلا الحدّين ، تبين من خلالها معالم ملموسة لما ذكرت آنفاً .

فعن أرجوزة للعلاّمة المفسّر الزمخشري يثني فيها على مقامات الحريري قائلاً :

أقسمُ باللّهِ وآياتِه ... ومشعرِ الحجِّ وميقاتِه

إنَّ الحريريَّ حريٌّ بأَنْ ... تُكتبُ بالتّبرِ مقاماتُه[1]

أخذ طاهر زمخشري قصيدته " واحدةٌ أنتِ " ، فقال :

أقسمُ باللّهِ ومرضاتِه ... ومَنْ سَعَى الكلُّ لميقاتِه

يا أعذبَ الحبِّ الذي شفّني ... ولم أذقْ بعدُ لذاذاتِه

ما أنتِ إلا الهدى والمنى ... لخافقٍ يشدو بدقّاتِه

يعيش في القربِ بأحلامِه ... وأنتِ في البعدِ بطياتِه

والحسنُ لولا أنتِ ما شاقني ... وما تغزّلت بربّاتِه

فلا تقولي : تلك كانت له ... صاحبةٌ أو من حبيباتِه

واحدةٌ أنتِ وشرعُ الهوى ... يحبُّ من أدّى التزاماتِه

(١) لم أعثر على الأبيات في مقامات الزمخشري ، وهي منقولة عن كتاب " الأدب العربي وتاريخه في العصر العباسي الثاني " – د. رقية إبراهيم أحمد – بدون اسم دار نشر – ط١ – ١٤١٤ هـ – ١٩٩٣ م – ص ١٣٣ .

والشركُ في الحبِّ حرامٌ على … من أنتِ في الأعماقِ مِن ذاتِه

وليس لي غيرُك من صبوةٍ … وأُشهِدُ اللهَ وآياتِه[١]

والشاعر – كما رأيت – مشدودٌ إلى موسيقى القصيدة وتناغم ألفاظها مع موسيقاها ، وقد صرفه سحر الإيقاع عن إحكام رسم صوره ، وأقصر أنفاسه عن تقصّي خطوطها وملامحها ، لا بسرعة الإيقاع وقلة تفعيلات البحر الذي سار عليه فحسب ، فهذا وحده لا يمنع جودةً للتصوير ، وكفاني شاهداً على ذلك أبيات الأصمعي الشهيرة وصورها البديعة ، وهي من مجزوء الرجز " بأربع تفعيلات فقط " ، ومطلعها :

صوت صفير البلبلِ … هيّج قلبي الثملِ[٢]

أقول إن الأمر واقعٌ ، لا بسرعة إيقاع الأبيات وحدها ، بل وبحرص الشاعر على مواكبة النموذج المحاكى في ذلك الإيقاع وطريقة الاستهلال والانطلاق اللذين حالا دون وعي الشاعر لسطحية الصور في ذلك النموذج ، وبالتالي إلى تسرّب تلك السطحية إلى كثير من صوره .

وقد يفلت الزمخشري من ضعف الأخيلة الناجم عن انجرافه مع تيار النموذج المحتذى على ما به من هِنات ، فيفيد من تقليد النصوص الجيدة المحكمة في رفع مستوى أدائه الشعري بما فيه من تصوير . وهذه نصوصه التي يحاكي فيها قصيدة المتنبي ونونية ابن زيدون – على سبيل المثال – تشهد على مقدار تمكّن الاسترشاد بطاقاتها الشعرية المبدعة من خلق قصائد وجدانية نجحت في تصوير الأحاسيس والمشاعر ، وتجسيد التجارب وتمثيلها ، والامتزاج بالطبيعة ووصفها ، وتقديم كل ذلك تقديماً مرضياً ربما لم يبلغ فيه الشاعر حدّ الإبداع والتفوق – كما كان الأمر في النصوص المحاكاة التي أبدعت – لكنه بالتأكيد قدّم من خلاله صوراً عُدّت في سياقها الشعري المتكامل من أفضل ما جادت به قريحته .

---

(١) مج الخضراء – ص ٥٠٦ .

(٢) هذا البيت من قصيدة طويلة وردت على لسان الشيخ القطان في شريط مسجّل ، وهي منسوبة إلى الأصمعي لكني لم أعثر لها على أثر في عدد كبير من أمهات الكتب ، ولعلها تكون مَنحولة له .

ومسألة الاهتداء بنماذج جيدة أقرّ لها النقّاد بالنجاح في التعبير الشعري ، مسألةٌ تحتاج إلى أكثر من مجرد الإشارة إلى توفيق الشاعر في تصويره بتقليد نموذجي المتنبي وابن زيدون ، ذلك أن هذا التوفيق نفسه يراوح - بالمقارنة مع النموذج الأصلي - بين مقاربة أداء الشاعر ومحاذاته ، أو التفوق عليه ، أو القصور عنه ، ويبدو هذا الأخير غالباً على صور الزمخشري التقليدية التي يتفاوت فيها أيضاً مقدار القصور وعوامله .

فبالنظر إلى صوره المحاكية لنموذجي الشاعرين السابقين ، تجد شاعرنا يقارب في مستوى تخييل صوره أداء الشاعرين قبله في تصويرهما ، إلا أن انعكاسات صوره تبدو أقلّ وهجاً وإضاءة ، حيث ظل للسابقين فضل سمو موضوع التجربة وواقعيتها ، فالأول منهما يشكو مرارة ظلم الأحبة الذي أكرهه على الرحيل ، والآخر يتظلم من كيد الوشاة الذين بتّوا أواصر الوصل بينه وبين من يحب ، في حين كان الزمخشري في محاكاته حالماً متباكياً على حبٍّ لم يردْ في تسجيل حياته(*) أو في إشاراته قبل قصائده ما يؤكّده أو يكشف عن أيّ وقائعٍ له ، ولذا ساغ له أن يجعل تجربته فيه مقدّمة للمديح ، كما هو الحال في قصيدته " موكب الأعياد " ، وأن ينوّع عبر قصائده وصوره في أوصاف المحبوبة وأسمائها وأماكنها[1] .

وتشعر بالزمخشري يجتهد في محاذاة صورة جرير :

إن العيون التي في طرفها حورٌ قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

خاصةً وأنه يكاد يكرر الشطر الأول قائلاً :

« إذا العيون التي في طرفها حورٌ » رامت فحاذر ففي إيمائها الخطرُ

(*) كان لي إشارة إلى رأي الدكتور الأنصاري في تجربة الحب عند الزمخشري ، إلا أني لم أجد عموم شعره يؤكد هذا الرأي ، وإذا كان للشاعر قصائد تحكي تجربة واقعية ، فإنه لا يمكن الحكم بكون قصائده التي يحاكي فيها الشاعرين المذكورين شيئاً منها ، لأنها عندي مجهولة المواقع باستثناء قصيدة " الجمال المحجب " - مج النيل - ص ٣٢٩ ، التي قدّم لها بتصريح يفهم منه أنه يروي مشاعر حب حقيقية .

(١) انظر تنوع أوصافها في النماذج المذكورة في غزله ، وانظر أيضاً الشاعر يهدي حبه في مج النيل ص ٢٤٧ ، ٢٥٩ ، ٢٦٦ ، ٣٢٩ ، ٣٣٥ ومواضع أخرى ، ومن مج الخضراء : ص ٨٧١ ، ٨٧٧ ، ٨٩٢ وغير ذلك .

إلا أن التأمل يبرهن على تفوق صورة جرير وفطنته لما لم يفطن له الزمخشري ، حين عمد إلى تقوية خطر تلك العيون الفاتنة بإثبات القتل لها ونفي الإحياء عنها وتوكيد ذلك بصيغة الفعل الماضي المضعف " قتّلننا " وما في حكمه " لم يحيين " واستخدام إنّ التوكيد التي أفادت أيضاً حصول الافتتان بها في كل الأحوال ، هذا في الوقت الذي ظل فيه شاعرنا معلّقاً وقوع خطرها بإذا المستقبلية ومؤرجحاً له بين أن تروم العين الفتنة أو لا تروم ، مضعفاً بذلك من إيحاءات الصورة .

وتتراجع صور الزمخشري التقليدية بوضوح أكثر في بضع مواضع أخرى من شعره تبدي من الفوارق في إحكام التصوير ما لا تبديه النماذج المتقدّمة ، ومن هذه النصوص التي قلّدها ففاقته جودةً مع سبقها ، قول كعب بن زهير في " بردته " :

كل ابن انثى وإن طالت سلامته ... يوماً على آلةٍ حدباء محمولُ[1]

إذ يسهل إدراك هذه الصورة وهي تتراءى خلف بيت الزمخشري القائل :

فعمر الفتى إن مُدّ أو طال حبلُه ... على أيّ حالٍ بالأسى سوف يُقطعُ[2]

فالتوافق في معنى الصورة ، إضافة إلى التوافق في صياغتها باستخدام أسلوب الشرط عقب الابتداء ، واستخدام أسلوب التقديم والتأخير في ترتيب الجمل ، كلها روابط بين الصورتين ، إلا أنّ كعباً أحكم بناء صورته ودقّ في رسمها ، فجاء بها لا حشو فيها ولا فضول بحيث تؤدي كل لفظةٍ من ألفاظها عملاً يخلّ الاستغناء عنها به . فإذا نظرت إلى بيت الزمخشري رأيته دون ذلك في الإحكام والدقة ، ووقعت عيناك على شيء من تراكيبه لا أهمية له ، من مثل جملة « على أيّ حال » التي لم تمد للصورة أسباباً في التخييل ولا أفادتها معنىً ، بل جاءت اعتراضية عقيمة يمكن الاستغناء عنها ، وفكرة حصول المنية في كل الأحوال – التي بدا للشاعر أن الجملة تبينها – لم تكن بحاجة إلى جملة مختصةٍ لتوضيحها إذ كان المفهوم العام للصورة موفياً بالغرض .

---

(١) ديوان كعب بن زهير – صنعه الإمام أبي سعيد السكري – شرح ودراسة د. مفيد قميحة ، دار الشواف للطباعة والنشر – الرياض – المملكة العربية السعودية – ط١ – ١٤١٠ هـ – ١٩٨٩ م – ص ١١٤ .

(٢) من قصيدة " الربيع الكابي " – مج النيل – ص ٢٠٠ .

ومن الواضح أن الشاعر إنما أورد هذه الجملة قياساً على الظرف " يوماً " الذي أورده كعب في صورته ، لكنه لم يتنبه إلى ما ينبغي لنظم الألفاظ في صورة ما من مراعاة إفادة المعنى : بزيادته أو تقويته أو دفع اللبس عنه ، الأمر الذي روعي في صورة كعب حيث أنيط بالظرف مهمة تحديد زمن الخبر « على آلة حدباء محمول » ، لئلا يتوهم أن المراد لزوم هذه الحال لابن آدم طوال سلامته ، فيظن أن الحمل على آلة حدباء لازمٌ لا عارضٌ بأسباب الموت .

وبالقياس إلى بيت أبي صخر الهذلي :

وإنـي لتعرونـي لذكـراكِ فـترةٌ	كما انتفض العصفور بلّله القطرُ

والذي أخذ عنه الزمخشري صورته المشار إليها من قبل :

.... يعطي الضياءَ حديثاً من عذوبته	قلبي يرفرفُ والدقـاتُ تنتظمُ
كـأنني طـائرٌ فـي حضنِ أيكتِـهِ	من بَعْد أن بللتْ أطرافَـهُ الدِّيَـمُ

لا يرد شك في أنّ صورة الهذلي مقدّمةٌ عليها إحكاماً وصدقاً ، فالصورة التي رسمت انتفاض الطير لحظة يصيبه القطر دلّت على تفاجئه ، وهذه العناية بتصوير البلل مع المفاجأة المحدثة عنه لها من دلالات الوقع النفسي الشديد ما لا يكون في تصوير حال طيرٍ بلّله القطر فتمالك نفسه حتى يعود إلى أيكته ليظهر استجابته بما لا يخفى من الوعي والاطمئنان ، ومن ثمّ ، ولأن « كل إناءٍ ينضح بما فيه » ، كانت الصورة الأولى أقدر على أسر المتلقي بما أشبعت به من الانفعال والمفاجأة التي يُشَدّ إليها المرء بطبيعته ، وبقي تأثير الصورة الثانية وصفياً يحرك في المتلقي مشاعر خافتة هادئة لا تنافس تلك الناتجة عن صورة أبي صخر .

يُضاف إلى هذا العامل ما وقع بين الشاعرين من تفاوت في أمر المطابقة بين الصفة والموصوف ، إذ استطاع الهذلي أن يطابق بدقة بينهما حين جعل هزته عند تذكر من يعلق كهزة العصفور عند البلل ، أما الزمخشري فيخالف بين الطرفين ويحدث فجوة بينهما، لأن الرفيف والخفقان – كما يصور – إنما اعتريا قلبه، لكنه ينسى ذلك فيجعل صورة الطير له هو بقوله " كأنني " ، وهو أمر لا يُقبل حتى على سبيل التجاوز بأنه وقلبه واحد ، لأن الصورة التي تستمد حياتها من رسم حركةٍ ظاهرة ، لابد وأن يكون ما تصوّره ذا حركةٍ ظاهرة أيضاً تشبهها ، تحقيقاً لالتقاء الطرفين وصحة الصورة .

ومن النماذج كذلك ، هذا البيت القائل :

فدع الوعيد فما وعيدك ضائري أطنين أجنحة الذباب يضير ؟[1]

فقد حام الشاعر حول رسم صورته بقوله :

أبهذا الإسفاف تزعُمُ نصحاً في طنينٍ والرجعُ منه عواءُ

وصداه يصبُّ في السمعِ وقْراً كيف نُصغي إليه وهو غثاءُ[2]

لكنه في مقابل وضوح فكرة الاستخفاف والاستهانة بالمخاطب المتبجح في صورة الشاعر القديم ، وقدرة صاحبها على الوصول بسرعة إلى التعبير المصوَّر الذي يريد ، يتعثر في رسم صورته – التي تسعى يقيناً لتصوير الفكرة ذاتها – فيحاول الاستفادة من عنصر " الطنين " وتصوير مردوده ، جاعلاً من نصح الخبيث طنيناً ومن مردوده السيء عواءً ، وهو بهذا التعجّل في اختيار عناصره ورسمها يخلق عدداً من التساؤلات حول صورته ! ، إذ لا أعلم ما علاقة الطنين بنصح المنافق ؟! وما وجه إرجاعه عواءً ؟! أهي إشارةٌ بالطنين إلى ضعف ظاهره وبالعواء إلى خطورة مردوده ؟! إذا كان الشاعر يقصد إلى ذلك فقد جانب الصواب في تصويره ؛ إن طنين الذباب صوتٌ مؤذٍ أيضاً ، وفكرة مسكنة الناصح وضعفه – سواء أكان ضعفاً حقيقياً أم مداجاة – لا تؤدى بمثل هذه الصورة ؛ لأن النصح ابتداءً لا يرتبط بأي أذىً يمكن أن تُقاس عليه الصورة ، ولذا ما أظن الشاعر حين جعل صدى الطنين عواءً طوّر الصورة أو أضاف لها ما يزيد عن أذى الصوت ، فهو يقدّم صورتين صوتيتين مؤذيتين لكنه يغير في درجات الصوت .

وأعجب ما أجده في هذه الصورة ، أنا إذا سايرناها واعتبرنا العواء حداً أعلى للخطر – كما يريد الشاعر – نصطدم بالصورة في البيت الثاني ، حيث تجعل ذلك العواء غثاءً يمكن تجاهله ! ، وأتساءل كيف يمكن ذلك وقد تحقق الخطر ووقع كما تبين ذلك صيغة العبارة " والرجع منه عواء " التي دلّت على وسيلة الشاعر في الكشف عن معدن ذلك الناصح المخادع ؟!. إن الصورة القديمة – التي يترجّح عندي أن الشاعر

(١) البيت كما جاء في الدلائل لعبد الله بن محمد بن أبي عيينة – انظر " دلائل الإعجاز " – عبد القاهر الجرجاني – تعليق: محمود شاكر – مطبعة المدني – القاهرة – ط٣ ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م – ص ١٢١

(٢) من قصيدة " الادعاء الأجوف " – مج الخضراء – ص ٩٠٥ .

قد استحضرها وأفاد منها في هذه الصورة – تتلافى هذا الاضطراب ، فلا تقدّم تصويراً لتنفيذ ذلك الوعيد بل تبقي نتيجته مغلّفة مجهولة ، وأقصى ما بَدَر من المخاطَب فيها تهديد لا فعل معه ، ولذا صح أن يتجاهله الشاعر ويعدّه طنيناً .

• • •

أما مستويا التصوير اللذان يظهر فيهما الشاعر محاذياً للصورة المحاكاة أو متفوقاً عليها فلا تشغل حيزاً كبيراً من صوره التقليدية ، والقسط الأعظم من هذا الحيز تشغله أمثلة المستوى الأول منهما : مستوى المحاذاة والمقاربة ، والتي أوردت منها شواهد في عرضي السابق ، منها على سبيل المثال صورته في معارضة بيت بشار :

والأذن إن أعلنت عن حبها سلفاً فالأذن تعشق قبل العين أحياناً

ومنها صور مقطوعته المعارضة لمقطوعة شوقي والتي أبنت ذي قبل أنها تحاذيها مع تغيير في بعض التعبيرات التي أفضت إلى الصورة ذاتها ، ومنها كذلك صوره التي تقتفي في رسمها أثر الشاعر حمزة شحاته ، وغير ذلك من الصور التي لا تجد الزمخشري يزيد إحداها معنىً عما ورد في سابقتها ، كما تحس به يجتهد في ألا يهبط بها دون مستوى تلك ، حتى لا يبقى لغيرها مَزِيَّة تصويرية عنها إلا ما يكون في بعضها من التفوق في أمر الصياغة وسلاسة التعبير ، المشكلة التي يعاني شاعرنا منها في كثير من شعره .

وقد يتفوق الشاعر على الصورة المقلّدة ، وهو لا يمنح هذا المستوى التصويري إلا يسيراً من اليسير الذي يشغله المستويان معاً ، فما بدا لي من نماذجه لا يعدو نموذجاً واحداً دار حول تصوير الشيب فجاء فيه :

نشر الصبحُ فوق رأسِيَ نوراً بعد أن أغمضَ الأسى من جُفوني
ليلةٌ ثم حقبةٌ ثم عمرٌ وأنا في انتظارِ لمسِهِ بعيوني
فإذا منه فوقَ فَوْدِيَ كفٌّ تغمرَ الشَّعرَ بالضياءِ المبينِ[1]

والأبيات تذكرنا بالبيتين الذائعين في تصوير الشيب أيضاً ، واللذين يقول فيهما الشاعر :

---

(١) من قصيدة " ضياء " – مج النيل – ص ٢٢٥

عيرتني بالشيب وهو وقار ليتها عيرتني بما هو عار

إن تكن شابت الذوائب مني فالليالي تنيرها الأقمار(١)

فلا مراء أن الصورتين تلتقيان في جعل الشيب ضياءً ، ولا مراء أيضاً في أن الصورة الأسبق زمنياً نجحت في تبليغ تجربة صانعها متضمنةً عمقاً فلسفياً في البيت الأول ، إلا أن صورة الزمخشري بدت أبرع في أداء الفكرة ، فعلاوة على أنه استمد الضوء من الصباح المنير وهو أعم ضياء وأقوى من الأقمار ، فإنه تجنب فيها الاعتماد على التصوير الحسي المجرّد عن الأبعاد النفسية – والذي وقعت فيه الصورة الأولى بمقابلة الشيب في الذوائب بالأقمار وسواد سائر الشعر بالليالي – فقابل شاعرنا عنصراً بآخر مراعياً التوافق الملموس والواسع بين الطرفين ، وحرص مع ذلك – عنايةً منه بالعامل النفسي – على التدرّج في تقديم صورة الشيب المضيء ، مصطحباً المتلقي معه في اكتشاف آثار السنين المخلّفة برأسه بدءاً من البوح له بمشاعر القلق والألم ، ورسم لحظات اللهفة إلى أمل مرتقب يأتي مع الصباح فيضيء حياته ، ثم انتهاءً بمفاجأة الصورة التي كشفت عن الصباح وضوئه لكن من حيث لم يكن في الحسبان ، فالصباح تبدّى في رأس الشاعر الذي سرقته السنون ، فما استيقظ حتى اختطّ الشيب شعره .

ولا أعلم ما إذا كان الشاعر قد تعمد ذلك أو لا ، إلا أن مفاجأة الصورة بدأت منذ الشطر الأول في المقطوعة بأسلوب ماهر أخفى النقطة الحقيقية التي تسعى الصورة لإضاءتها ، فقدّم في الشطر الأول ملخصاً للصورة وسمه الشاعر بالإبهام كي يصرف المتلقي عن إدراك مسارها فيظن نور الصبح نوراً على الحقيقة اعتلى رأس الشاعر في وقت الصباح ، ثم عمل على إرباكه إزاء هذا النور في شطر البيت الثاني بربط مجيء الصبح بوقوع الأسى ، وتبدأ بهذا الإرباك مرحلة ميل المتلقي عن المسار الأول ، وهو

---

(١) جاء أول هذين البيتين منسوباً إلى المستنجد بالله العباسي في كتاب أمثال الشعر العربي – للمؤلف عاتق بن غيث البلادي – دار مكة للنشر والتوزيع – مكة – ط١ – ١٤٠٩ هـ – ١٩٨٨ م – ص ١٥٠ .

انحراف يتبعه تغيّر في المسار النفسي يمهّد لمفاجأة الصورة التي يكشف فيها الشاعر عن محور صورته ، ويحدد ذلك النور ببياض الشعر .

• • •

وهكذا تبيّن أن الجانب التقليدي ذو سلطان قوي ونفوذ كبير في صور الزمخشري، قوامه في ذلك تعدد الأغراض التي تقبل نشوءه فيها ، وتنوّع الوسائل التي يسري بها في الصور والتي هي بالتالي وسائل للكشف عنه ، وعلى رغم ذلك يظل الحكم بغلبة الصور التقليدية على المبتكرة عنده أو تأخرها عنها متعلقاً بالوقوف على النوع الثاني لمعرفة إمكاناته وحدوده في شعر الشاعر ، ومن ثمّ تتضح الرؤية في أمر هذين النوعين .

الصورة المبتكرة :

إن وجود المنحى الابتكاري في شاعرية أي شاعر ظاهرة طبيعية يفرضها الاستقلال الشخصي للشاعر نفسه ، فالخصائص التي يختص بها ، والمميزات التي تعرّف بشخصيته وتبلور كينونته ، هي موجهات كامنة لإبداعه تمارس وظيفتها متى أتيحت لها الفرصة فاستطاع صاحبها أن يتخفف من قيود الاتّباع مانحاً إياها منفذاً إلى طاقاته الشعرية لتحدد هي مسارها .

والبصمات الشخصية لشاعرنا : طاهر زمخشري وجدت متنفساً لها في بضع مواضع من شعره بدت من خلالها صوره المبتكرة متمشيةً – إلى حد ما – مع ضخامة نتاجه الشعري ، لا من حيث الحكم : لأنها من هذه الحيثية ضئيلة بالقياس إلى إنتاجه ، بل من حيث الكيف والوسائل ، إذ هي في هذا الجانب تنحو إلى التنوع والتعدد .

فالبحث في مجال ابتكار الصور عند الزمخشري يرتكز على الكشف على أحد محورين قدّم الشاعر بالاتكاء عليهما تجربته في هذا المجال ، كان في أحدهما يمنح صورته بعداً تجديدياً بإقامة علاقات جديدة بين مفردات متداولة وشائعة بين الناس ، أما في ثانيهما فله سبيل الوضوح والإعلان عن ملامح الابتكار في الصورة .

وقد أبانت دراسة شعر الزمخشري واستعراض نماذجه أنّه في المحور الأول – والذي يعتمد على عناصر مألوفة – يحرص على التلطف في استحضار تلك العناصر ، فيعمل بتركيبها على نحو خاص ، وإسناد الصفات فيها لمن لم يؤلف إسنادها له ، على إيجاد الطرافة في الصورة القائمة عليها وصقلها بالحداثة والتجديد ، حتى إذا قدمها في متن مجموعة من إبداعاته الشعرية وجد المتلقي أنّ من الصعب تجاوزها دون الالتفات إلى قفزات الشاعر فيها على المستويات التصويرية المألوفة لبعض العناصر ، وهي إثارةٌ لا تعني بالضرورة نجاح الصورة ، إلا أنها بالتأكيد دليل غرابتها على تصور المتلقي الذي يشعر إزاءها بمحاولةٍ للابتكار والتطوير .

يقول الزمخشري في نموذج لتلك الصور :

والشاطئان أطلاّ مذ رسوتِ ضحىً ... وفي جوانبك الجذلى (عزيزان)

عبـد العزيـز وفـاروق كأنـهما ... قلبان قد خفقا في صدر نشوان(١)

فالصورة ترسم الملكين قلبين يخفقان « في صدر نشوان » ، وهي صورة طريفة يفاجئك بها الشاعر في معرض حديثه عن السفينة المقلّة لهما ، ومصدر طرافتها في توظيف عنصر القلب ذاته؛ إذ جرى العرف على جعله طرفاً في إحدى صور التجارب العاطفية، أما الشاعر هنا فيستخدمه لتقديم صورةٍ يثني بها على الحاكمين ، وهو استخدام لم يؤلف من قبل ، ولذا تجد – بالتأمّل – أن الشاعر بدّل من دلالة القلب الروحية إلى دلالته العضوية باعتباره محرك الطاقات الحيوية في الأحياء ، ثم يعزز من طاقاته بتخصيصه بصدر النشوان الفرح لتتلاءم الصورة مع موقف الثناء والإشادة بشخصيتين كبيرتين .

وحين يصوّر الزمخشري اضطراب مشاعره وتقلب أحواله بأيدي المقادير ، يتطرق من ذلك إلى إظهار رؤاه الشعرية فيما حوله من المظاهر ، فيتصوّر في صفير الريح نايًا يعزف ، ويسمع في صداها أنغاماً شجية تملأ الأجواء حتى إذا ما وصل إلى السماء الصحو قدّم في رؤيته لها الصورة " الوثبة " قائلاً :

والسماء الصحو في زرقتها ... مقلةٌ ترقب دنيا البشرية(٢)

فالسماء على اتساعها وترامي حدودها إلى ما لا نهاية " مقلةٌ " واحدةٌ تراقب دنيا البشر ، ولك أن تدرك براعة الشاعر في الإلمام بكل مستويات المراقبة بإسنادها إلى مقلةٍ مشرفةٍ على الكون بأسره ، وكيف أنه شفّع هذه البراعة بطرافةٍ وابتكار يستقبلانك بمجرد تلقي البيت الذي يفتح في مخيلتك نافذة لتخيل تلك المقلة العظيمة .

وعلى مثل هذا التوظيف العضوي يعتمد الشاعر في ابتكار صور أخرى ، فهو يباغتنا بعضو حي في غير موضعه ، مسنداً إليه صفةً يُقبل بها في ذلك الموضع على سبيل

---

(١) من قصيدة " تحية الملكين " – مج النيل – ص ٢٠ .

(٢) من قصيدة " أنشودة الملاح " – مج النيل – ص ٢٢ .

التصوّر والتخيّل . انظر إلى النموذج القائل :

تجمّد الدمعُ في العينين من رهبٍ ... وإنه في اللظى المشبوب ينـهصرُ[١]

فكل طرف على أجفانـه كبـدٌ ... بما يجيش بـها تـهمي وتنـهمرُ[٢]

إن فيه صورتين كلتيهما تؤدي معنى " البكاء دماً " ، وقد جاء الشاعر بالمعنى في الصورة الأولى منهما في إطارٍ مألوف يصوّر الدمع الذي حالت الرهبة دون انسكابه من العينين وكيف أنه تحول إلى الانصهار في الدم الملتهب المتوقد المكنّى عنه باللظى ، لكنه عاد فاختصر الصورة على نحو بديعٍ مبتكر فصوّر الأجفان وعلى كلٍّ منها كبدٌ تجود بالدم ، وهي صورة لو مثّلت في لوحة مرسومة لكانت غايةً في الطرافة والإثارة .

ولأن العين موضع للأحاسيس – كما يرى الشاعر – فلا ضير أن تجد فيها " قلباً " بدلاً من " الكبد " فمقام الحديث يرجح إيلاء المشاعر إليه لا إلى الكبد ، إذ هو هنا حديث عن أشواق الحب والشعور بجمال المحبوبة وتألقها مما يتجاوز اختصاصات الكبد من الألم واللوعة والحسرة وغير ذلك من الأحاسيس المؤلمة غير المحببة . استمع إلى الصورة :

عيني تراك ، ومن سناك ضياؤها ... رغم احتجابك يا منى مُضناك

عيني تـراك لأن فـي أجفانـها ... قلبـاً يفيـض شـغافه لنـواك[٣]

وصورة بديعة أخرى تسير على المنوال نفسه تتفتق عنها قريحة الشاعر حين يلتمس أسباب الوصل إلى المحبوبة فيهديه فكره إلى إحدى وسائل الاقتران الطاهر البريء ، مستفيداً من سنة طبيعية تربط بين الطير والشجرة . فيقول :

طـائر الأيكـة يشـدو أخرسـاً ... وأنا بـالحب فـي النجـوى فصيـحْ

ونصيـب الطـير مـن أيكتـه ... وردةٌ ، أمـا نصيبـي فقـروحْ

---

(١) من معاني الانهصار : الميل والانجذاب . انظر المعجم الوسيط – ص ٩٨٧ .

(٢) من قصيدة " الرؤى الخالدة " – مج الخضراء – ص ٣٧٨ . وانظر من نماذج هذا التوظيف " العضوي " ما جاء في قصيدة " عودة الصقر " – مج النيل – ص ٤٧ من توظيف المُهج والأفئدة ، والأرواح أيضاً على سبيل ارتباطها الوثيق بالجسد والأعضاء .

(٣) من قصيدة " أراك " – مج النيل – ص ٥١١ .

ثم تراه يفاجئنا بهذا الرجاء المرفوع إلى محبوبته :

فتعـــاليْ ولتكونـــي أيكـــةً وعلى أغصانها قلبي الصدوحْ[1]

وهو أغرب ما يمكن أن يطلبه المحب من محبوبته ، فأن تصبح فتاة الشاعر شجرةً صورةٌ توقع في النفس إحساساً بالدهشة والفكاهة ، واستكمال هذه الصورة بتصوير قلب الشاعر معزولاً عنه يغني على الشجرة كما يغني الطير عاملٌ يقوي الاندهاش بها واستملاحها ، وقد كان من الممكن أن تصل فكاهة الصورة إلى الحد الكاريكاتيري لولا وجود التناسب بين جزئي الصورة ، ومناسبة الصورة بأكملها لمقام أمنية الشاعر الطامح إلى قرب المحبوبة ؛ فحاجة هذا العاشق للالتجاء إلى محبوبته سوغت له تخيلها أيكةً ، واختيار الأيكة اقتضى وضع القلب فيما يتناسب معها من الأجزاء ، كالأغصان التي اختارها في هذه الصورة ، وإرواء لهفة الشاعر باقتطاع قلبه منه ووضعه هناك له مبرراته المرشّحة، أولها كون القلب موضع العاطفة واللهفة والشوق ، وثانيها أن صورة القلب بين الأغصان خير من تصوير الشاعر كاملاً على الشجرة يغدق عليها من حبه لتتضح عاطفته تجاهها ، فهذا سيقتل قبول الصورة بمبالغة الطابع الكاريكاتيري الساخر فيها .

• • •

والحكم على حداثة الصورة لا يقف عند حدود تقصّي الملمح السابق ، فقد تخلو منه وتظل مع ذلك جديدة يحكم للشاعر بالابتداع فيها ، وصورة مثل قوله :

الدجى بحــرٌ ونفســي موجــةٌ ســاقها التيــار للشــط البعيــد[2]

ومن البيّن أن فيها حساً للتجديد تغير وسيلته عن السابقة ، وهو لا يكمن في جعل الليل بحراً فهذه صورةٌ باتت من اصطلاحات التصوير الشعري ، إنما التجديد في جعل النفس موجةً في بحر الليل تنساق معه إلى شواطئ بعيدة من الهواجس والأحلام ، وقد كان دأب الشعراء من قبل تقليب أوجه الليل وأفعاله على النفس ساكنةً ومن ثمّ صبّ الرؤية كاملةً على ذلك الليل دون الالتفات كثيراً إلى موقع النفس منها ، في حين

(١) من قصيدة " همسات " — مج النيل — ص ١٠٨ .

(٢) من قصيدة " أنشودة الملاح " — ص ٢٣ .

أن الزمخشري في صورته هذه يشبع " نفسه " بالحركة منذ الخطوة الأولى فيجعلها " موجةً " ، ويبقيها بهذه الحركة – التي يبدو أنها لا إرادية – على اتصالٍ بالحدث وفي واجهة الصورة .

وشبيه بذلك تصوير الشاعر للمشهد المأساوي المتكرر " غروب الشمس " ، حيث يفلسف هذه الظاهرة ويفسّر نظامها بطريقة مبتكرة ، فيقول :

والشمسُ تَطْفُرُ[1] نحو القاع غانبةً ... كما تغيبُ بصدرِ المرءِ أسرارُ

تجرُّ ذيلَ أصيلٍ سالَ من فَرَقٍ ... دماً سَحائبُهُ في الأفقِ أنهارُ

تفرّ من غَيْهَبٍ فاضت دياجِرُهُ ... منها على اليمّ أسجافٌ وأستارُ[2]

إن غروب الشمس خلف المحيط والذي يتراءى للناظر أنه سقوط لها في المياه ، يثير لدى الشاعر فكرة غياب الأسرار في صدر الإنسان ، وهو ارتباطٌ غريب يمنح الصورة بُعد المفاجأة ، ولعله تولّد عنده من الاشتراك بين الطرفين في صورة الدفن والتخبئة ، أو ربما كان بدايةً للاتجاه الفلسفي الذي اتضح في الصورتين التاليتين حين عادل بينهما إشارةً إلى كون الشمس وغروبها سراً من أسرار الكون ، وغيابُها ساعة الغروب غيابٌ لهذا السر .

وتبدو هذه الصورة الفلكية التي يرسمها الشاعر أكثر جمالاً وتفنناً برصد المشهد الحركي البديع الذي يتتبّع خيوط النهاية لحظة تغوص الشمس في الأعماق ساحبةً معها فلول الأصيل الذي سال على وجه الأفق فرقاً من حنادس ليلٍ لم يلبث طويلاً وأن حطّ رحله وأسدل ستائره ..

وتلتقي هذه الصورة بأختٍ لها في " وقفة ٣ " حيث يرسم الشاعر لوحته قائلاً :

قالوا : بكت شمس الأصيل فضرّجت ... وجه السماءِ بدمعها المهراقِ

أو ما دروا أنّي بكيت من الأسى ... والبحر دمعٌ فاض من آماقي[3]

---

(١) لم أعثر في المعجم على المعنى الذي يريده الشاعر لهذه الكلمة وهو " الميل إلى الغروب " ، بل وجدته في كلمتي طَفَلَتْ الشمس وظفقت .. انظر المعجم – ص ٥٥٩ – ٥٦٠ .

(٢) من قصيدة " عودة الصقر " – مج النيل – ص ٤٦ .

(٣) مج النيل – ص ٦٩ .

غير أن " الأصيل " هنا أثرٌ عن عاملٍ آخر ، فالشمس في هذه اللوحة حزينة باكية – ربما هو الحزن في لحظات الوداع – ودموعها التي تناثرت على وجه السماء شكلت بحمرتها شفقاً امتدّ في الأفق .

إذن هي دموع الشمس تلاحمت في نسيج قاني اللون يعرفه الناس " بالأصيل " .

وتبرع اللوحة في استقطاب الحواس بتقديم فكرة أخرى غاية في الطرافة والتعجيب، يفاضل فيها الشاعر بين معالم فيضان الدموع عند الشمس وعنده ، فإذا كانت دموع الشمس قد غطت السماء بسجف من الأصيل ، فإن دموع الشاعر فاقتها غزارة وانهماراً ! وما البحر إلا فيضها الذي وعته الأرضُ !.

والبحر ملهم للزمخشري في أكثر من صورة ، يرحل إلى شواطئه ويغزو تياراته ، ويبث الشكوى إليه أو منه ، وفي قصيدة " ملتقى البحرين " يتحفنا بهذه الصورة :

فيا أيها الملاحُ والبحرُ مالحٌ ... فكيف بأحلى ما تمنَّى تطالبُه ؟

ويا أيها التيارُ رفقاً بعابرٍ ... يغالبُ فيك الهمَّ ، والهمُّ غالبُه

أترنو وفي شطّيْكَ أثباجُ ثائرٍ ... ومن موجك الهدّارِ يدفقُ صاخبُه ؟

وتجري بأهوالٍ نفثتَ شرورَها ... حواليّ يا من ليس يأمنُ راكبُه

. . . .

كذاك الأسى يا لَلمآسي وسحرها ... لظاها عبابٌ في الفؤادِ تضاربُه

فإن كنت في بحرٍ ففي النفس مثله ... وفي ملتقى البحرين قلبٌ وذائبُه[1]

أيّ حيرةٍ ترين على الشاعر في هذه اللوحة ، إن المآسي تمزّقه شرّ ممزّق ، وحين يلجأ إلى البحر ملتمساً الترويح والسلوى تتفتق في نفسه صور جبروت البحر وبطشه فتطغى على ما كان يستشعره فيه من الأنس والراحة ، وإذا به عالقٌ بين بحرين فيهما العذاب ، بحر الماء بتياراته العالية وأمواجه الصاخبة ، وبحر الحزن والأسى ، وغدا في لجتهما قلباً ذائباً صهرته الصروف .

• • •

(١) مج النيل – ص ١١٨ .

وتعزى سمة الابتكار في بعض صور الزمخشري إلى ملامح قد لا تشغل حيزاً واسعاً من بناء الصورة ، غير أن لها وقعاً طريفاً لا يخفى ، خذ مثلاً هذه الأبيات القائلة :

فراقص الإغراء يغفو على جيدك والألحاظ والمعصمِ
وقد كساك الروضُ أزهاره فصرتِ أحلى منه بالمبسمِ
. . . .
بالعين يجثو بين أجفانها ساحرك العابث بالأسهم[1]

لقد تقدّم مني إشارة إلى أن صورة الأسهم المنطلقة من العيون صورة تقليدية قديمة، غير أنه لا يمكن إدراجها هنا تحت طائلة التقليد والمحاكاة إذ لا تمرّ بالمتلقي مرور الكرام – كما يقال – بل توقع في نفسه شعوراً بالطرافة والاستحسان ، فإذا تأملناها مجدداً وجدنا مردّ ذلك إلى لفتة صغيرة أفاد منها الشاعر في التشكيل ، فهو يرسم سهاماً تنطلق من الأعين الفاتنة ثم ينتقل ببصره سريعاً إلى زاوية أخرى – خلف الكواليس – تُرينا ساحراً جاثياً هناك يعبث بتلك الأسهم ، وهي زاوية صغيرة ضيقة لكنها واسعة التأثير في مهارة الصورة .

ومثال آخر لفاعلية الملامح السريعة في تحديث الصورة المؤثر قول الشاعر :

يشيع السحر مبسمها ويعطف عودها الخجلُ
ويغمر دربها عبقاً قوامٌ أهيف ثملُ[2]

ففي البيتين محاولتان لتصوير تثني وتعطف قدّ المحبوبة ، غير أن الشاعر في الأولى لا يحقق ابتكاراً في الصورة ونجاحاً في تميزها عن غيرها ، لأنه لا يقدّم تصوراً ليس مألوفاً بجعل ذلك التثني أثراً عن مشية الخجل والدلال ، في حين أنه يفعل ذلك في الثانية بردِّ التثني إلى تصوّر أكثر تخيّلاً وتحليقاً بدا فيه القدّ ثملاً لا يتمالك نفسه من التمايل . وصورة ثالثة تعبّر عن هذا الاتجاه أيضاً فترسم الحياة من منظور سوداوي يائس مصوّرة صعوبتها وكيف أن مقادير السوء فيها تضرب على حين غِرّة :

---

(١) من قصيدة " مع النجمة العذراء ... ؟! (٢) " – مج النيل – ص ٧٢٣ .

(٢) من قصيدة " شعل " – مج النيل – ص ٤١٣ .

وجـدّي نـؤوم والحيـاة عصيـةٌ تُعـدّ لمـن تلقـاه سـوءاً ملثمـاً[1]

إنه اختيار لطيف من الشاعر للبديل عن معنى " ضرب الأقدار للغافل " ، وهـو لا يتجاوز لفظي " سوءاً ملثماً " لكنه مع ذلك أدى الفكرة أداء جيداً غير معهود .

• • •

المحور الثاني

وفي أحيان أخرى ، لا يرتكز الشاعر علـى التغريـب في تركيـب العنـاصر وتأليفـها ليضفي طابع الجدة على صوره ، فقد يكون هذا الطابع طافياً علـى سـطح الصـورة مـن وجود دلائل تدرك بالنظر والعقل دون الحاجة إلى تعميق التأمل أو تفعيـل الحـس الفـني لإدراكها .

وتتنوع طرق إيجاد هذه الدلائل بين مجرد البحـث عـن مصطلحـات ومـواد حديثـة يشكّل توظيفها صوراً جزئية سريعة ، أو تتبع استخدام الشاعر لشـيء مـن تلـك المـواد المعاصرة وتوسيعه الصورة فيـها بإمدادهـا مـن الأوصـاف والأحـوال بمـا تعـارفت عليـه المجتمعات في العصور الأخيرة .

وفي إحصاء تقريبي ، أبانت الطريقة الأولى أن للزمخشري سبعة نماذج أتى فيها على بضع مصطلحات حديثة من مثل الديمقراطية والـذرات " النوويـة "[2] ، وبحـر المـانش ، والصواريخ[3] ، والمكياج ، وطائرة البوينج[4] ، والكمان ، وأعطى الصورة بكل واحدة منها خطاً مبتكراً يجـاور خطوطـاً أخرى تقليديـة أو محـايدة عـن التقليـد والابتكـار[*] . وهذه بعض تلك الصور :

يقول الزمخشري :

حَجـوا إليـه فلاقَـوا فـي مرابعـه أهـلاً كـأهل ، وأوطانـاً كأوطـانِ

(١) من قصيدة " وراء الأمل " – مج النيل – ص ٢٠٩ .

(٢) انظر قصيدة " بنود الإخاء " – مج النيل – ص ٤٩ .

(٣) انظر قصيدة " الصبر " – مج النيل – ص ٣٥٦ .

(٤) انظر قصيدة " في مطار تونس " – مج الخضراء – ص ٢١ .

(*) هناك صور لا يمكن اعتبارها تقليدية أو مبتكرة فهي مشاعة لكل العصور وتعتمد على عرفية اللغة .

وفيه معنى الدمقراطية انبلجت فالملك والجاه والصعلوك سيان(١)

وتسمعه قائلاً في قصيدة " دنيا الغد٢ " :

رايــة الحــق والعــدل والمجــد إلــى ذروة المعــالي تســامى

تعبر " المانش " والمحيط وتمضي في طريق إلى الخلود استقاما(٢)

ومن قصيدة " ذكاء المغرب " يقول :

يــا ذكــاءً كلمــا قلــت لــها : يــا صباحــاً مشــرقاً لــم تُجــبِ

واســـتدارت وتـــوارت خجـــلاً خلـف سَـترٍ مـن ضيـاءِ القُضُـبِ

ومــن " المكيــاج " فــي أطرافــها شــفقٌ لــفَّ الســنا بــالحُجُبِ(٣)

ويقول من أخرى :

يــا سـمير الـهوى نـداك نغـومُ مزهــريٌّ ، عطــاؤه الــترنيمُ

وبأفكــارك الشــواردُ تجــري وهــي فيــضٌ نوالــه تكريــمُ

بلســانٍ يرقــرق القــول شــدواً " وكمــانٍ " بــه تشــافت كلــومُ(٤)

ومثل هذه الصور الابتكارية - على الإجمال - لا تقاس جودتها أو جمالها بما تحمله من ملامح الابتكار ، فهذا المقياس تعطّله اصطلاحية الملمح التجديدي التي لا تختلف من صورة لأخرى ، كما لا تثير خيالاً أو تحرك عاطفة ، إنّما يبقى الحكم على أداء الصورة ومستواها بالنظر إلى مبلغ إحكام ما يصحبها من صور جزئية مكملة .

أما ثاني الطريقتين ، فقد كشفت عن أن استخدام الشاعر لعدد من العناصر الحديثة والتعرض لها بالوصف والاستعانة بها في تمثيل التجربة واردٌ عنده في صور متعددة منها صورة للقرش(٥) وأخرى للسينما وثالثة للطائرة ، والبترول ، والهاتف ،

---

(١) من قصيدة " حمامة السلم " - مج النيل - ص ٣٧ .

(٢) مج النيل - ص ٥٧ .

(٣) مج الخضراء - ص ١٨ .

(٤) من قصيدة " سمير الوادي " - مج الخضراء - ص ٧٠٨ .

(٥) كلمة معرّبة جاء في الوسيط أنه نوع من المسكوكات يُتعاملُ به ، واختلفت الأقطار في مقداره فهو جزء من مائة من الجنيه أو الليرة .

والساعة ، والصواريخ[١] ، والقمر الصناعي[٢] ، وربما وُجد في شعره غير ذلك من العناصر الحديثة المصوّرة ، التي زود الشاعر صورة كل منها بتفصيلات تفسح المجال للنظر في نجاحها أو فشلها ، بخلاف الشق الأول :

استمع إلى الزمخشري مصوّراً القِرْش بصور طريفة قائلاً :

ومشى "القِرْش" في زهوٍ إلى أن ... صار يبني بصرحنا ويشيدُ

جاهداً يصرع الحوادث حتى ... أدرك الفوزَ ، واحتواه الخلودُ

فهو الآن زاهياً يتغنى ... كل عام لنا بناديه عيدُ(*)

وخطاه على الزمان ثباتٌ ... حفها من رئيسنا التأييدُ

كان " قرشاً " لكنه عاد فيضاً ... عند ينبوعه يطيب الورودُ

فبدى فارعاً يصافح فتحاً ... ولنا منه كل يومٍ جديدُ

وإذا ما النجاح صادف أمراً ... تبعته الآمال وهي عبيدُ

فهي " وفرةٌ " نماها " اقتصادٌ " ... منهما اليوم في الحياة سعودُ[٣]

وعن " السينما " يتحفنا الشاعر بهذه الصورة من مقطوعة بالاسم نفسه :

وزرت " السينما " فرأيت فناً ... بوادي النيلَ حيّاه النجاحُ

وأعجب ما رأيتُ بها ظلاماً ... مريعاً في حواشيه (صباحُ)[٤]

والبيت الثاني يقدّم الصورة في نقل واقعي " معكوس " ، فهو يقلب الصورة بجعل الصباح في حواشي الظلام في حين أن الصحيح هو إحاطة الظلام بنور الشاشة السينمائية الذي صوره الشاعر بالصباح هنا .

---

(١) انظر قصيدة بهذا العنوان في ألحان مغترب – ص ١٥٤ .

(٢) انظر رباعية " القمر الصناعي " – مج النيل – ص ٤٢٣ .

(*) يشير إلى الحفل السنوي للجمعية العمومية للتوفير والاقتصاد كما يدل على ذلك توطئة الشاعر لقصيدته .

(٣) من قصيدة " نواة معمل النسيج " – مج النيل – ص ٧٤ .

(٤) مج النيل – ص ٧٩ .

وتعد صورة البترول – عصب الحياة اليوم – إحدى بدائع تصوير هذه الثروة الحديثة ، خطها الزمخشري بكلمته قائلاً :

في حقول قد جرى التبر بها ... بارد اللمسة حرّان الهدير
يحمل النار على ناصيةٍ ... شعلةٌ تومىء للخير الوفير
ومجاريه أنابيب لظى ... حرّها ينفح من تيار نورِ
هو بحر بين أطباق الثرى ... عانق الرمل وأكوام الصخورِ
باردَ الموجة في مكمنه ... فإذا ما انساب يجري بالحرورِ
في الأنابيب ومن فوهاتها ... كتلٌ تدفق بالتبر الغزيرِ
من ينابيع إذا ما انبجستْ ... أسفر " القارُ " مشعاً للبدورِ
أسود الطلعة لكنّ له ... فتنةٌ تكسو بهاءً كل بورِ
فإذا الأرض التي ترجو الحيا ... لرُباها ناغمت سرب الطيورِ(١)

والهاتف من مبتكرات التقنية التي تناولها الشاعر في قصائده وأنشأ لها صوراً ، ومن صوره التي أتى فيها على شيء من خصائص هذا الجهاز قوله في قصيدة " أنا ورفاقي ":

والهاتف الملتاع بين حباله ... خرج الرنين به عن الإطراقِ
أصغى إلى الدقاتِ في طياتِه ... والصمت ألجم صوته بوثاقِ
عرف النداء لغيره فتناثرتْ ... رنّاته بدداً وراء الطاقِ
. . . .
فانا وأسلاك المسرة نرتجي ... بَرْداً برجع حديثها الرقراقِ(٢)

وينهال الزمخشري بالتسخط والتأنيب على آلة التوقيت " الساعة " التي يقدّم صورتها وفق ما انتهت إليه التقنية الحديثة ، ولا يخلو هذا التقديم من جمال تصويري ونجاحٍ في توظيف الصورة لنقل مشاعر الغضب والانفجار التي قصد الشاعر بثها من خلالها :

---

(١) من قصيدة " تيار نور " – مج الخضراء – ص ١٨٧ .

(٢) مج الخضراء – ص ٤٣٠ ، ٤٣١ .

رجع إيقاعك البغيض الكئيب لم يعد مأملاً للقيا حبيبي
أنتِ بلهاء عُلقت في جدارٍ لفها الليل بالسكون الرهيبِ
ورنين الدقات منك عويلٌ ينثر الذعر رجعُه في الدروبِ
أنتِ خرساء أنطقتها شجونٌ أشعلت في الضلوع نار الوجيبِ

. . . .

فتجيش الدموع تغسلُ بالمهراق آلام صفوي المسلوبِ
في ليالٍ كانت ثوانيك فيها خفقاتٍ تنوح كالعندليبِ(١)

وفي قصيدة " في الطائرة " شاهد آخر من شواهد الصورة " التقنية " التي تسري فيها ملامح الابتكار ، فالشاعر يصف فيها الطائرة بقوله :

في جوف طيرٍ بلا ساق ولا قدمِ لكنه في مدار النجم سيَّارُ
يعلو فتسبح في الأجواء خطوته ودونها تنطوي في الأرض أمصارُ
له جناحان من بردٍ ولا هبةٍ وصوته ناغمٌ والرجع هدّارُ
إذا تأنّى سرى كالبرق ما لحقت مواقع الخطو من مسراه أبصارُ
وإنّ مقلته محشوةٌ لهباً لكنها لاكتشاف الدرب منظارُ
في صدره الرحب يطوينا ويجمعنا كأننا في الحواشي منه أسرارُ(٢)

والصورة الأخيرة التي شكلها الشاعر منحت صورة الطيارة بعداً ابتكارياً يتبع المحور الأول من حديثنا فهو يبتكر في تركيب العنصر مع غيره بجعل الركاب أسراراً .

وهذا الثراء في استقطاب ملامح التجديد ومحاوره في الصورة الواحدة ، يعد امتداداً للخطين السابقين لا ينفرد عنهما إلا بقدر ما تنفرد شواهده الجامعة لأكثر من وسيلة تجديدية عن غيرهما مما لا يقوم فيه التجديد إلا على وسيلة واحدة ومحور فردي ، ومع أن شواهده قليلة إلا أن دراستي اقتضت منحها استقلالية تُعرف بها مزيتها عن غيرها .

---

(١) من قصيدة " مع الساعة " - ألحان مغترب - ص ١٤٩ .

(٢) مج الخضراء - ص ٨٤٦ .

وقصيدة " العاذل الأخرس " أحد نموذجين عثرت فيهما على تمثيلٍ لهذا الأمر – إضافة إلى صورة الطائرة السابقة – حيث قدّم الشاعر صورةً عجيبة للساعة جمعت إلى حداثة الموصوف ابتكاراً في تشكيل صورته ومفاجأةً في ردود الفعل :

وافترقنا إلى لقاءٍ فلما	أزف الوعدُ جاذبتني ظنوني
وعلى الصمت في الجدار عذولٌ	كان خفّاقه قويَّ الرنينِ
ساخِراً بالذي يُعدّ الثواني	في جنونٍ وليس بالمجنونِ
قال : يا من إلى فتاتك تهفو	أنا قدّمتُ وعدها من حنيني[1]

إن الساعة تنافس الشاعر في حب فتاته ، وحنينها جعلها تقدّم الوقت وتسرع به ، ورغم ما في هذه الصورة من مخالفة للمألوف بتباطؤ الوقت على الموعود ، إلا أنّ فيها مفاجأة مبتكرة من الشاعر بمنافسة الساعة له في حبّها .

وقصيدة " حبيبتي على القمر " قصيدة رمزية عن الغرب والعرب والاستعمار والفداء ، وهي تتوسل إلى رموز هذه العناصر بصور جامعة تحوي أكثر من محور للتجديد ، فترسم صورةً لرائد الفضاء – ويرمز إلى العربي – فتجعله المغامر الذي يسابق الهواء بجوادٍ لا يملك اللجام أو حتى الحوافر ، ويحلق فيه بلا جناح ، وترسم أخرى لبزة ذلك الرائد النقية البيضاء الرامزة لإيمانه الذي يشحذ عزيمته ويشد أزره ليجري به في شعلةٍ من لهبٍ بغير ساق وبلا أقدام ، حتى يصل إلى العلاء فيشرق في مساء الظلم والاستبداد :

ورائد الفضاء يا حبيبتي
مغامرٌ .. وواحدٌ من البشر
يسابق الهواءْ
يعبر الجواءْ
.. جواده .. بغير سرج .. وبلا لجام
بلا حوافرِ

(١) مج الخضراء – ص ١١٢ .

لا ... ولا جناحِ طائرِ
لكنه مركبةٌ مذيَّبةْ
مصنوعةٌ من الحديد واللهب
... وبزة الرائد يا حبيبتي
نقية بيضاء ... تبهر البصرْ
مشحوذة الأكمامْ
في وسطها حزامْ
تشدّ منه الأقنعةْ
تجمعه في قوقعةْ(*)
تجري به في شعلةٍ من اللهبْ
بغير ساق .. وبلا أقدامْ
إلى العلاء .. لا إلى الأمامْ
تشرقُ في المساءْ
من فوق أكداس النجومْ[1]

• • •

هذا مجمل ما بدا لي من اتجاه الابتكار في تصوير الزمخشري ، وقد غدا واضحاً من إعمال النظر في اتجاهي التقليد والابتكار عنده أن مصوّرة شاعرنا مقلدة أكثر منها مبتكرة، وذلك من اتساع مساحة التقليد في شعره على اختلاف الأغراض والوسائل ، في الوقت الذي يضيق فيه الجانب الابتكاري ويقلّ حظه من تلك الوسائل وبالتالي من النماذج .

(*) يبدو أن البزة ترمز إلى الإيمان ، وقد أساء الشاعر استعمال اللفظة " قوقعة " في تصويرها ، لأن القوقعة تدل على الانطواء والتراجع والإيمان لا يفعل ذلك ، كما أن دلالة هذه اللفظة لا تتمشى مع سائر أجزاء الصورة الدالة على الإقدام ومحاولة تحطيم الواقع المر .

(١) ديوان حبيبتي على القمر – ص ٣٢ ، ٣٣ .

صور متقابلة(*) :

يعد هذا النوع من مثريات الصورة عند الزمخشري ، فهو يملك طاقات كبيرة في اجتذاب المتلقي والاستحواذ على ملكاته على امتداد صوره المفعمة بالتركيز والكثافة .

والمقابلة أو المفارقة التصويرية – كما يسميها البعض – يعرفها الدكتور علي عشري زايد بأنها : « تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض »(١) .

وقد عرف الشعر العربي قديماً طرفاً من هذا التناقض حين عالج اللون البديعي المتمثل في " الطباق والمقابلة "(*)، لكنه وقف عند حديهما فلم يتمكن من بلوغ الفهم الحديث الواسع للتناقض الذي تختلف آليته ومقدار خصبه عنها في التصور القديم له . وهو ما يلخصه الدكتور زايد بقوله : « المفارقة التصويرية تكنيك مختلف تماماً عن الطباق والمقابلة ، سواء من ناحية بنائه الفني ، أو من ناحية وظيفته الإيحائية ، وذلك لأن المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها هذا التناقض الذي قد يمتد ليشمل القصيدة برمتها فتقوم كلها – على مفارقة تصويرية كبيرة » ، « والتناقض في المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل ، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف » . ويواصل مقارنته فيقول : « أما " الطباق " و " المقابلة " فإن مبناهما على مجرد الجمع بين ضدين – في الطباق – أو مجموعه من الأضداد – في المقابلة – في عبارة واحدة ، دون اهتمام بإبراز التناقض القائم بين هذه الأضداد أو استغلاله استغلالاً تعبيرياً ، بل دون اشتراطٍ أساساً لوجود تناقض واقعي في السياق الشعوري بين

(*) يمكن التعبير عن الصورة الواحدة من هذا النوع (بصورة متقابلة) على اعتبار أن طرفيها شكّلا معاً صورة واحدة للتقابل والتناقض ، كما يمكن نعتها عند التحليل (بصورتين متقابلتين) بالنظر إلى كل طرف منها على أنه صورة مستقلة حدث بينها وبين أختها تقابل .

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة – مكتبة النصر – القاهرة – ط٣ ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م – ص ١٤٧ .

(*) الطباق تضاد بين كلمة وأخرى ، أما المقابلة فتضاد بين أكثر من كلمة وأخريات .

هذه الأضداد ، فكل ما كان يهتم به البلاغي القديم هو مجرد التضاد أو التقابل اللغوي بين مدلولي لفظتين أو مدلولات عدد من الألفاظ حتى وإن نظمت هذه الألفاظ المتضادة في سياق واحد لا يقوم على التناقض بل على التكامل »[1] .

ويبقى للّونين السابقين منفذٌ واحدٌ ينجحان به في تشكيل مفارقة تصويرية ، ذلك هو قبولهما للانخراط في صفوف عناصر تعبيرية أخرى يلتحمان معها فيمثل كل منهما خطاً من خطوط مقابلة تصويرية يعترف بها الفهم الحديث للتقابل والمفارقة ، وهو ما سيرد لاحقاً إن شاء الله .

• • •

والحديث عن المفارقات التصويرية أو تقابل الصور في شعر الزمخشري حديث يتشعب إلى زوايا متعددة متداخلة فرض حجم المادة الشعرية الضخم وتنوع مسارات المفارقات فيها ، ظهورَها على ساحة البحث ، وأبرز هذه الزوايا : معرفة الوسائل المعتبرة في تشكيل الصور المتقابلة ، والصيغ والأبنية المتخذة لتقديمها ، إضافةً إلى النظر في أحوال الطرفين من حيث الحسية والمعنوية .

ويعزى إلى الزاويتين الأولين اللتين تختلف فيهما المناحي وتتفرع الجوانب جلّ شأن هذا النمط الصور ، فتقصي الوسائل المعتبرة في تشكيل المفارقات التصويرية يقودنا إلى الوقوف على أربع وسائل لجأ الشاعر إليها في إقامة صوره ، حيث استفاد في بعض مفارقاته من لون " الطباق " الذي كان له دورٌ أساسيٌ في خلق حس التضاد ، لكنه ارتقى به عما عيب عليه من الجمود والضحالة إلى مستوى التقابل والمفارقة بما فيهما من حيوية وإثارة عن طريق تفصيل القول في كل عنصر من العنصرين المتضادين وعدم الاكتفاء بمناقضة كلمة لكلمة ، ذلك التناقض الباهت الذي لا يستطيع النهوض بصورة شعرية . والأمثلة التالية توضح الفكرة السابقة التي تقوم عليها الوسيلة الأولى .

ففي قصيدة " غُلبت على أمري " أنشأ الزمخشري هذه المقابلة قائلاً في بكاء زوجته :

---

(١) السابق – ص ١٤٧ – ١٤٨ .

فكم سهرت عيناك مثلي لياليـاً نراقب فيها الصبـح والصبـح حـردانُ
نعد الثوانـي ثـم نتلـو صحائفـاً وقد أغمضت فوق الوسائد أجفانُ[1]

من الجليّ للنظر أن هناك تضاداً بين كلمتي " سهرت ، وأغمضت " ، وهـو تضـاد ينطوي تحت جناح الطبـاق ، إلا أن في الصـورة مـا هـو أكثر جياةً وحركـةً مـن مجـرد الطباق بين هاتين الكلمتين ، ومردّ ذلك إلى ما صحبهما من تفصيلات منحـت الطـرف الأول خلفية زمانية متنقلة بين ليالي السهد والسهر وبين الصباح المنتظر المـترقب ، كمـا منحت الطرف الثاني للتقابل خصوصية مكانية بذكر الطرف المضاف (فوق الوسـائد) الذي خدم الصورة في جـانبين ، أحدهمـا استبعاد مـا عـد النـوم مـن أسـباب إغمـاض الأجفان بإعمال الارتباط العام في العرف البشري بين الوسـائد والنـوم ، والآخـر إيحـاء بمظاهر الاطمئنان والراحة وخلو البال في مقابل القلق والتفكير والتعلـق بالغيبيـات الـتي توحي بها مجافاة الوسادة بالسهر في سبيل انتظار الصباح المأمول والذي لا يأتي !!

وينجح الطباق في صنع مفارقة تصويرية بامتزاج طرفيه وتداخلهما ، فـالضد صفـة لضده ، وحين توقع الشاعر استنكاراً لهذه الوصفية غير العقلانية – من صدوره هو عن هذا الاستنكار – يردف صورته تعليـلاً جميـلاً أسـهم في رفـع خصوبـة الطبـاق وفنيتـه ، فيقول :

فإن رأيت دموعـي وهـي ضاحكـةً فالدمع من زحمـة الآلام يبتسمُ[2]

وقد يكون الضد أثراً عن الضد(*) ، من مثل ما في قول الشاعر :

فـإذا بـالخلود أعـذبُ لحـنٍ كـان قيثـاره المجَلّـى المنـونُ[3]

---

(١) مج النيل – ص ٢٨١ .

(٢) من قصيدة " على الضفاف " – مج الخضراء – ص ٢٥٠ .

(*) هذا التضاد في علاقة الأثر بالمؤثر وسيلة أخرى للمفارقة ، لكنها تتسع عن مجرد الاعتماد على التناقض اللفظي لكلمة أو أكثر .

(٣) من قصيدة " الخلود كيف يكون ؟ " – مج الخضراء – ص ٣٨٣ .

حيث يقدم الموت " عازف القيثار " معنىً للخلود – ذلك اللحن العذب – في مفارقة بديعة تضادت فيها اللفظتان وسرى بينهما شريان حيوي يربطهما معاً – رغم تضادّهما – برباط الأثر والمؤثر ، الأمر الذي أحدث صدمةً تصويرية كان من أثرها اصطدام موجتين شعوريتين تنبع إحداهما من التعلق الفطري بالحياة ومظاهر البقاء ، والأخرى من النفور من الموت والزوال .

وهذا الاصطدام الفني الناجح في الصورة السابقة نجم عن استنكار الزمخشري للوضع المصوَّر – وهو تجلّي معاني الخلود في لحظات الفناء – في الوقت الذي يفترض فيه الواقع ألا يكون ثمّة اختلاف أو تفاوت بين الطرفين ، فتصدر فكرة الخلود عن معالم مرتبطة به كالجبال والسماء والآثار وغير ذلك ، في حين لا يتولّد عن مظاهر الفناء إلا التيقن بالزوال والنهاية ، وهذه المخالفة التي وجد الشاعر نفسه أمامها في لحظة شعورية تملكته وأثارت في نفسه قضية الخلود في جو مشبع بالموت والاحتضار ، هي الدافع وراء صنع هذه المفارقة .

ويتجه التفصيل في الصور المرتكزة على الطباق إلى مسلك آخر ، فيظهر من خلال إبراز التناقض بين لفظتين ابتداءً ، ثم الانطلاق إلى دعم ذلك بإبراز التناقض بين الصورتين الكليتين لتلكما اللفظتين .

وهذا ما يمثل له قول الزمخشري :

فهذا غني ، ضاق باليسر حيلةً ... تراه يعض السن دوماً ويقرعُ
يريد ازدياداً مظهراً سوء حاله ... ويشكو بأن الدهر ما زال يمنعُ
وهذا فقير مُعْدِمٌ يحبس الشجا ... ولكن صدى الشكوى الحبيسة يُسمعُ
فإن قام يلهو لم تعنه من الضنا ... جوانحُ للآلام تطوي وتجمعُ
وإن هبّ يطوي الأرض يسعى لغايةٍ ... فمركبه يأسٌ ، وشقواه مهيعُ
وتُبهرُ أنفاسٌ ، وتُعشى نواظرٌ ... وتُدمى الحنايا ، وهو ما زال يسرعُ[١]

---

(١) من قصيدة " الربيع الكابي " – مج النيل – ص ٢٠١ .

فالصورتـان متقابلتـان ، والخطوة الأولى في خلق التقـابل والمفارقـة بينـهما كـانت الانطلاق من لفظتين متضادتين هما " الفقير والغني " ، تلتها خطـوة وقـع عليـها عـبء إثراء الصورة ، هي خطوة إبداع صورتـين تقدمـان وصفـاً للعنصريـن المتضـادين يحـوي صنفين من الأفعال والأحوال يخالف كلٌّ منـهما الآخـر ، وقـد جـاءت هـذه الخطـوة في رصد معالم افتراق الغني الذي يشتكي من غير ضـرر ويتـأوه بغير ألم طمعاً في الكسب والاستزادة ، عن الفقير الذي يتألم في صمت ويسلّم للقضاء وما يقدّره لـه مـن الأرزاق والأحوال .

• • •

وتبدو وسيلة التقابل الثانية على قدر من الوضـوح يكـاد يضـارع وضـوح الطبـاق – أداة الوسيلة الأولى لهذا النمط التصويري – ويعود ذلك إلى وجـود أسـلوب مقارنـة صريح ومعلن يستدل عليه بألفاظ معينة يختارها الشاعر وفق ما يتلاءم مع صورته .

فالتقابل القائم على هذه الوسيلة يُعنى برسم صورتين متناقضتين للشيء نفسه ، قد تكون ظهرتا في ظروف " إنسانية " متفاوتة ، من مثل السلام والوغى في قوله :

دمُ العروبة في دنيا السلامِ منىً لكنه فـي الوغـى حـربٌ كطوفـانِ[1]

إذ تقدّم هذه الصورة مقارنة بين حـالين للـدم العربي ، وهمـا حـالان متناقضـان ، بمعنـى أن كـلّ واحـدٍ منـهما يخـالف الآخـر ، فـالأول يصـوّر ذلـك الـدم " منـىً !! " أو – كما يريد الشاعر أن يقول – دفق يسري بالحب والخير ، والحـال الثـاني يصـوّره طوفاناً متأججاً ثائراً في وقت الحرب ، وهذه المفارقة – كما يُرى – تعتمد على التضاد الطبيعي بين الهدوء والثورة ، والآمال والأفعال ، وهو تضـاد ظـاهر يُـدرك منـذ الوهْلـة الأولى وعليه ارتكزت المفارقة وليس – كما قد يُعتقد – على وجود الطباق بين كلمتي السلام والحرب ، فالصورة لم يَغْنها من أمر هذين الظرفين إلا مـا أمـدّا الصـورة بـه مـن خلفيات زمانية ومكانية متفاوتة وقع فيها التفاوت في أحوال الأمر المراد تصويره .

---

(١) مج النيل – ص ٢١ .

وربما تكون صورتا الشيء ظهرتا في أوقات زمنية مختلفة ، كأن يكون لأحدهما بعدٌ ماضٍ ولأختها بعدٌ حاضرٌ ، وهذا ما تقوم عليه صورتا القلب المتقابلتان في قصيدة " أين الصديق " :

ينفث الشكوى أنيناً صامتاً   يَتَنَزَّى في ذهولٍ لا يفيق

بعد أن كان سنى(*) من قبسٍ   ينثر النور مناراً في الطريق[1]

وفي أحيان أخرى يعتمد وضوح التقابل على تباين مستويات الاعتقاد من الظن إلى اليقين ، كقول الشاعر :

وتسخر إن ملأتُ النفس عزماً   وتبسط من مفاتنها حيالي

فأحسب أنها النعمى تراءتْ   فألمس شرها العاتي قبالي[2]

فالصورتان المتضادتان لمفاتن الدنيا – والتي فرّق فيهما الشاعر بين الأثر الطيب والنعمة الرغدة وبين الشر والأذى – أبانت عن انفصالهما اللفظتان " أحسب وألمس " الدالتان على اختلاف درجة التحقق والتثبت بين الطرفين ؛ فبينا تقبل صورة " النعمى " دخول فعل الظن " أحسب " عليها ، تمتنع صورة " الشر العاتي " عن مصاحبته مؤثرة عليه الفعل " ألمس " : فعل الواقعية والثبوت ، فيحوم الشك بذلك حول خير الدنيا وتظل الحقيقة المؤكدة من نصيب شرها المقيم .

• • •

والتقابل التصويري أبهى وأقوى تأثيراً وإيحاءً حين يلجأ الشاعر في إقامته إلى استغلال نقطتي الأثر والمؤثر ، فيعمل على ابتداع أثرٍ لعنصر ما يتناقض مع الأثر الفعلي له ، وقد مرّ بنا إشارة إلى هذه الوسيلة في الوقوف على تولّد الخلود عن الموت ، والنموذج السابق بدت المفارقة فيه بين التأثير الحقيقي للموت والأثر المنسوب إليه ، وهو الخلود ، بتفعيل الطباق بين الكلمتين في الانطلاق بالصورة ، بينما يقدّم الزمخشري

(*) الصحيح فيه " سنا " .

(١) مج النيل – ص ٤٥ .

(٢) من قصيدة " يا ويلاه " – مج النيل – ص ٢٦ .

أحياناً هذا اللون التصويري دون استناد على التناقض بين لفظتين أو أكثر ، بل بما يقع من تضاد بين الطرفين يكشفه السياق العام لكلٍّ منهما .

فعلى سبيل المثال يرسم الشاعر في قصيدته " انتصار الفداء " صورة متقابلة تدور حول فكرة اقتباس الحياة ومظاهرها من ذكر الموت واستحضار لوازمه ، فيقول :

فالنفوسُ التي تهاوتْ فَراشاً — في جحيمٍ يضج بالأشلاءِ

ملأتْ أربعَ الجزائر إنشا — داً وإنّ الصدى انتصارُ الفداءِ[1]

إنها لوحة لفداء أبطال الجزائر – بلد المليون شهيد – الذي نفض عنها أغلال الاستعمار فأعاد بحياة شهدائه حرية البلاد واشترى حياة أبنائها .

والشاعر الذي أفْعمت نفسه بإجلال هذه التضحية ، أراد إيصالها إلى الآخرين كما يشعر بها هو ، ولأنه فوجئ بالتوحّد بين أمرين متخالفين بعكس ما يتطلبه الواقع ، وجد الوسيلة الأنسب لأداء مهمته هي التوسّل بالمفارقات التصويرية فولّد النقيض عن نقيضه، وفجّر الصورة من غير مكمنها ، دون أن يورد في هذه المفارقة ما يمكن أن يعتبر طباقاً أو مقابلةً بمفهومها التقليدي القديم ، حيث بثَّ روح التناقض بخلق صورتين كليتين تضيء كلُّ واحدة منهما جانباً من اللوحة المصوَّرة ، فتعطي الأولى صورة للضحايا الشهداء الذين تراموا في جحيم الحرب وكفاح المستعمر ، وترسم الثانية ملامح الابتهاج والحياة في أربع الجزائر ، وكان من الممكن ألا ترتبط الصورتان ، إلا أن اجتماعهما في سياق متوالٍ ونفسٍ شعري واحد ، واتصالهما معاً بصلة المبتدأ وخبره ، وكذلك الإشارة إلى أن ثمّة علاقة بينهما بقول : « وإن الصدى انتصار الفداء »[*] ، كل ذلك أكّد وجود المفارقة وحدد مجالها في صلة الأثر بالمؤثر ، وهو هنا أثرٌ معاكس ومضاد للأثر الحقيقي لذلك المؤثر .

وشبيه بما تقدّم صورتان متقابلتان ضمتهما قصيدة " قالوا .. ؟! " جاء فيها :

---

(١) ألحان مغترب – ص ١٥٦ .

(*) أعد هذه العبارة عاملاً أضعف حبكة الصورة لأنها تصريح كانت المفارقة في غنى عنه ولو أغفله الشاعر لكانت أقوى وقعاً .

أنا في حياتي كالفراشةِ للرّدى فرحاً أطيرْ
وأصوغُ ذوبَ القلبِ أزهاراً معطرة العبيرْ(١)

ففي البيتين تقابلٌ نفسي كبير بعثه وجود البون الواسع بين الردى ومواقف الفرح والبهجة ، وأيضاً بين ذوبان القلب الذي اعتصره الألم وما توحي به الأزهار من معاني التفاؤل والأمل ، ومثل هذا التقابل بين أطراف صور الزمخشري له دوافعه النفسية التي تمخضت عنها تجاربه في الحياة ومعاناته مع مصاعبها ، وقد تكون المفارقة في صورة القلب ثمرة لإحدى مثالياته التي ترى الشاعر برهافته ورقته شمعة تحترق لتضيء للآخرين؛ فقلبه – كما يصوّر – ذوبٌ استحال أزهاراً ينعم بعبيرها من حولها .

وأظن شاعرنا مولعاً بهذه المفارقة ، فالتقابل يستند إليها أيضاً في تصوير لحظات ذبح الأضحية في يوم النحر الأعظم التي أنشأ الشاعر يصورها ويصفها بقوله :

يا رعاكَ الإلهُ كبشَ الفداءِ يا ذبيحاً أطاعَ أمرَ القضاءِ
أنتَ يا مَنْ بِكَ " الضحيةُ " قامتْ شرعةً تمنحُ الرضا بالوفاءِ
لم تقاومْ وأنتَ تؤخذُ للذبحِ ، وتبدو كدميةٍ صمّاءِ
فرميتَ السكينَ بالبسمةِ العذراء جادتْ أصداؤها بالعطاءِ
وحواليك أنفسٌ تكرعُ الأفراحَ مما سكبته من دماءِ(٢)

إن البيتين الأخيرين يضمان صورةً تنبثق فيها الفرحة والابتسام عن موقفٍ يملؤه الموت والخوف ، فكبش الفداء « يرمي السكين بالبسمة العذراء » ، والأنفس « تكرع الأفراح مما يسكبه من الدماء » ، وفي ذلك غير قليل من الاصطدام والتناقض الفنيين .

لكني أتوقف قليلاً عند هاتين الصورتين المتقابلتين اللتين أجدهما أقل إحكاماً وعمقاً مما سبقها ، فمع أن الشاعر ألمّ بطرف من الواقع الذي تشيع فيه الفرحة بما يكون في عيد الأضحى من أضحيات تترتب عليها هبات يفرح بها ذوي الفاقة ، أو ولائم يلتقي حولها الأحبة ، أو غير ذلك ، إلا أنه لم ينجح في نقل هذه المشاعر إلى المتلقي ؛ فمشاعر الفرح التي رام التعبير عنها جاءت مشوبةً بكثير من مشاعر الأسى بل ربما التقزز

(١) مج النيل – ص ٣٥٣ .
(٢) من قصيدة " كبش الفداء " – مج الخضراء – ص ٧٠٢ .

والنفور من ذكر السكين والدماء ، ومعاصرة لحظة الآلام والموت للحظات الفرح بتصوير المحتفلين بالأضحية وهم يشهدون صراعها مع الفناء ، أيضاً يستحق التردد في استحسانه ، وعليه أصبح من المؤكد أن الشاعر رسم كل ذلك في غفلة عن الجانب النفسي لأولئك المحتفلين الذين لابد وأن يكون لمنظر الذبح والتماع السكين وسفك الدماء انعكاسٌ سيءٌ على أنفسهم يحول دونها ودون " اكتراع " الفرح . وهذا التفاوت الحساس بين طرفي المفارقة التصويرية أضعف أداءها ؛ فبقدر ما تتطلب المفارقات تناقضاً وتفاوتاً بين عناصرها ، بقدر ما تحرص على تحقيق الجمال واللذة لدى المتلقي الذي يستقبل الصورة ، هذا من جهة ، وتحرص على مراعاة صحة الزاوية النفسية وسلامتها من المبالغة المتعارضة مع منطقية الإحساس والشعور(*) من جهة أخرى.

وفي اعتقادي ، أن الشاعر لو اكتفى بتصوير المظهرين مستقلين دون أن يدخل في تفاصيل للسكين والدماء ، أو بغير إقحامٍ للمحتفلين في ساحة الذبح ، لكانت المفارقة أكثر توفيقاً .

وإذا أردت مراجعة ملمح تحقيق منطقية الشعور في بعض المفارقات السابقة المستحسنة وجدته محققاً ماثلاً ، فتتوج معنى الخلود عن مظاهر الموت مقبول مستساغ ، إذ قد يظهر الضد بالضد ، وموقف الفناء والموت ربما أثار في نفوس من يحضرونه قضية خلود الذكر والصيت ، أو استحالة خلود البشر في مقابل الاعتراف والتسليم بأن البقاء لله ، وهكذا ، ويظلّ حسّ المفارقة قائماً من التضاد بين الأمرين في التصوّر العام .

والربط بين موت الفراشة وفرحها يستمد قوته من واقعية الصورة – التي لم تفقدها واقعيتها حس التقابل – فهي إحدى المفارقات الطبيعية ، حيث أفاد الشاعر من ظاهرة تهافت الفراش على مواضع النور كالنار والكهرباء وشغفه به مع أنّ فيه حتفه

(*) للأحاسيس والمشاعر ميزان منطقي ينبغي ألا تتجاوزه الصورة حتى تتمكن من اجتذاب مشاعر المتلقي وأحاسيسه بقربها منها وتعادلها معها .

أما عصارة القلب التي تحولت إلى أزهار عبقة فصورة خيالية مرنة تقبل تشكيل الشاعر لها على أي شكل كان ، وهو على أيّ حال يستفيد من اشتراك الطرفين في الإيحاءات العاطفية .

وهكذا الأمر لو تتبعنا هذا الملمح في سائر المتقابلات السابقة .

• • •

وبعيداً عن الموت والحياة وما تفيده الصور منهما في مفارقاتها ، يبني الزمخشري صوراً متقابلة تراعي ارتباط الأثر بالمؤثر في دلالات أخرى للصورة .

ففي قصيدة له بعنوان " فكرة شاردة " يوظف الشاعر التضاد الطبيعي بين عنصري الظلام والنور في تركيب واحدة من صوره الرمزية بما تتطلبه من الكثافة والتركيز ، فيقول :

وفي الطريق للأملْ
أقتحم السحاب
وفي يدي قنديلْ
بصيصُه .. وميضُه
وكل ما يحمل من فتيلْ
يزيد من تكاثف الظلامْ[1]

إن المتلقي يجد لذة في متابعة الصورة ، فهي تسير به على طريق مألوف يريه الشاعر المتلهف للأمل وهو يحمل في يده قنديلاً خافت الضوء قد زُوِّد بالفتيلْ ، فتحيطه بعالمٍ مضاءٍ مهيأ للاستمرار بما يملك من مادة لحياته ، لكنها لا تلبث أن تفاجئه وهي تنتهي إلى أثر عكسي لإعمال هذا القنديل المضاء وتجهيز هذا الكل المحمول من الفتيل ، حين يصبحان أداتين لإشاعة الظلام وزيادة كثافته في مفارقة تصويرية لطيفة أفصحت عن نواحٍ نفسية معتمة تعجز قوى الأمل والتفاؤل عن تبديدها .

---

(١) ديوان " حبيبتي على القمر " – ص ٦٦ .

" والرقص في الحريق " مفارقة أخرى يبدعها شاعرنا في تصوير اختلاط مرارة الحياة بحلاوة العزم والتصميم ، ففؤاده الذي كان ينبغي أن يرقص طرباً في النعيم ، أو يتلوى ألماً في الحريق ، اتخذ وضعاً جامعًا للمتناقضات فرقص رقصة المنتشين الطربين لكن .. في الحريق وعلى أنغام الاكتواء بالنار !! يقول :

وأظلّ أضحك للهموم ، فلا أنوح ولا أضيق بما أعاني

وقدٌ يزمجر في الضلوع ، وباللظى الآلام تزأر في كياني

وفؤادي الرفّاف يرقص في الحريق على تراجيع الأغاني[1]

• • •

وللمفارقة التصويرية في شعر طاهر زمخشري وسيلتها الرابعة التي تعتمد عليها في إقامة دعائمها ، فهو فيها لا يستعين بالطباق ، ولا يقلّب أوجهاً متضادّة لأمر واحد ، كما لا يترصد التناقضات بين آثار الشيء ، إنما سبيله في هذه الطريقة تعميق النظر وإرهاف الحس لما يلوح بين العناصر المتباعدة من روابط الضدية في السياق الموحَّد ، وبمعنى آخر يتجه الشاعر في الصور المتقابلة إلى توظيف دلالات التناقض بين مظهرين جمعهما سياق واحد متتابع ، ويُشترط هُنا التتابع لأن مثل هذه الصور تفقد بدونه مزية التقابل والتضادّ ، خلافاً للمفارقات في الوسائل السابقة التي لا يشكل عامل التتابع والتلازم بين الطرفين المتقابلين أمراً ذا شأن فيها ، فمثلاً لا يمنع الفصل بين صورتي الدم العربي في السلم والحرب إطلاقاً من الإحساس بالمفارقة ، ومثله أيضاً الفصل بين صورتي الغني والفقير ، والقلب مبتهجاً أو كئيباً ، والدنيا في تغرير إقبالها وقبح حقيقة إدبارها ، وهكذا ، في حين أن صورة ينهض تقابل عناصرها على مظهرين كالرصيف والقصر لا يمكن إدراك المفارقة فيها – إذا فصلا – إلا بالمشقة ، وروعتها وقوة وقعها تكمن في تجاورهما حيث يدرك المتلقي وجه التضاد والتناقض بينهما بمجاورة الشاهق للمنخفض والأعلى للأدنى ، ويتمكن من ثمّ من استشفاف الدلالة الرمزية لكلٍّ منهما والتي تناقض جارتها ، فالرصيف بانخفاضه رمزٌ للذل والفقر والخضوع ، والقصر بعلوه

(١) من قصيدة " سأظل " – مج النيل – ص ٦٨٢ .

يرمز للقوة والرفعة والكبرياء . هذا ما وقع في الأبيات التالية وهي تروي قصةً على لسان سائل :

كـم توسـدتُ فـي الليـالي الرصيفـا

تحـت قصـرٍ قـد شـيدوه منيفـا

يـترامى منـه النعيـم صنوفـا

أرتجـي أن أنـال منـه رغيفـا[(1)]

والصورة تستكمل بهاءها بإتباع التضاد تضاداً آخر ، ففي مقابل النعيم الذي يتقلب فيه صاحب القصر يبقى غاية مأمل السائل من هذا النعيم رغيفٌ واحدٌ يسدّ به رمقه . والارتباط الإشاري بين ذكر الرغيف والفقر والحاجة هو أشبه ما يكون بالعرف اللغوي ، وليس إلى هذا يعود جمال الصورة ، بل هي جميلة بإيراد هذا الرغيف طرفاً مناقضاً لصور موائد الترف والنعيم المتنوعة التي غصّ بها القصر الشامخ .

وفي قصيدة " بين الحرم والهرم " نموذجٌ آخر لهذه الصور القائمة على المفارقة بين دلالة مظهرين لا يفرض الواقع أو العرف صلة لازمة بينهما ، وإخصاب صورتهما مردودٌ إلى علاقة الترافق التي وحّدتهما في إطار تقع فيه النظرة الناقدة على خطين متخالفين في الصورة . يقول الزمخشري :

الروابي الخضر في سفح الهرمْ

ومجالي الورق عند الملتزمْ

والشذا المعطار من وادي الحرمْ

والصدى الساحر من عذب النغمْ

تتناجى طرباً في فجر عيد

فيرد الكون من عذب النشيد[(2)]

(١) من قصيدة " على لسان سائل " – مج النيل – ص ٤٥٨ .

(٢) مج النيل – ص ١٩٤ .

إنّ ذكر الهرم والحرم منفصلين في النص لا يحمل أي ملمح للتقابل بين الصورتين ، فقد يكون في النص وصفاً للهرم ومعالمه وروابيه ، ووصفاً آخر للحرم بمجاليه المقدسة وحمائمه المكرمة دون أن يثير ذلك في أنفسنا أي انطباع بوجود مفارقة تصويرية بينهما، لكن أن يعمد الشاعر إلى هذين المظهرين فيجاور بعضهما بالآخر ، ويعود مرة أخرى ليرسم خطاً لأحدهما وفي جواره كذلك خط آخر لثاني المظهرين بتنبيه الحواس لعطر الحرم الشذيّ ، وللنغم العذب المغنى(*) ، أن يصدر ذلك من الشاعر ، فهو دليلٌ ثابت على أنه يرمي إلى لفت الانتباه إلى ما يمكن أن يعنيه وجودهما معاً بلا فوارق زمنية أو مكانية من أن الحرم والهرم معلمان عظيمان ، في بلدين عربيين عريقين ، وهما يستقطبان قلوب الناس من شتى الأصقاع ، غير أنهما – مع ذلك – يفترقان في نقطة ما تجعل ذكرهما يُحدث لدى المتلقي شيئاً من التنوع في الأحاسيس يصحب تنقل الصورة من وصف عنصر إلى وصف الآخر ، تلك هي نقطة التقابل اللطيف والماهر بين الأجواء الجمالية المادية في أرجاء الأهرام المصرية ، والروحانيات في أرجاء الحرم الشريف بمعالمه المتعددة ومنها الملتزم .

ومن لطائف التقابل في صور الزمخشري والتي لا تخلو من روح الدعابة ، هذه المفارقة في قوله :

تمر بي الحوادثُ وهي حيرى ... فيقوى من تواردها كياني
وأصمدُ لا تلينُ لها قناتي ... وإن زارتْ مددتُ لها لساني(1)

إنها الحوادث تحدق بالشاعر وتستعرض قواها أمامه ومِنْ حوله ، فتغضب وتبطش وتزأر زئيراً يدعو إلى الوجل والرهبة ، وفي أوج ذلك كله ، يجيبها شاعرنا باستهتارٍ ولا

(*) قد يحتج البعض بأنه قد لا يكون المراد بالنغم هنا الغناء والطرب في الأهرام أو في مصر عامة ، بل هو إشارة إلى نغم الأذان فتكون الصورة متصلة بالحرم أيضاً ، والرأي أني في هذا التحليل أتبع نظام التوزيع الذي سار عليه الشاعر في المقطوعة بأكملها ، فإضافة إلى الصورتين الأوليين المصرّح فيهما بالمظهرين المتضادّين ، هناك تقسيم في نفس المقطوعة يقدّم صورة الهرم طرفاً وصورة الحرم طرفاً آخر. ولمناسبة هذا التقسيم ولعدم وجود ما يتعارض معه ، ارتأيت المعنى السابق في النغم.

(1) من رباعية " ثبات " – مج النيل – ص ٦٤٧ .

مبالاة فيمد لسانه لها مستهزئاً ، وينقض موقفها الصارم أنكاثاً بجعلها أضحوكة الضاحكين، كما يصوّر ذلك التعبير الذي اختاره " مددتُ لها لساني " !

• • •

والملحوظ في المفارقات التصويرية التي تقدّمت أنها توافق بين طرفي التقابل من حيث الحسية والمعنوية ، فالطرف الحسي يناقضه مثله ، والمعنوي لا يقابله إلا معنوي آخر ، على نحو ما وقع في " النعمى " و" الشر " ، " الحرب " و" السلم " ، " القصر " و" الرصيف " ، " زَارَتْ " و" مددت لها لساني " وغير ذلك . لكن الشاعر يكسر أحياناً هذا المنهج فيخلق صورتين متقابلتين يتفاوت طرفاها أيضاً في أمر الحسية والمعنوية لا في مجرّد فحوى الصورة ومعناها .

والزمخشري لا يميل كثيراً إلى هذه الطريقة في صوره – قصداً أو عن غير قصد – إذ لم أجد ما يمثل لها من شعره سوى نموذجين ، أحدهما قوله :

دنيا من البشر والأفراح ظامنةٌ لاقت من البشر إرواءً لظمآنِ

معنى من الشرقِ يجلوه الضياء لنا والغرب منغمسٌ في دمعه القاني[1]

(فالمعنى) الذي قدّمه الشرق العربي هو معنى المجد والرخاء والتلاحم الذي رسخه الملكان عبد العزيز وفاروق فبثا في الأمة العربية أفراحاً وبشراً افتقدها الغرب – وهو الطرف الحسي في هذه المقابلة – حيث غرقت أممه في دموع الحزن والحسرة والقهر ، ورغم الدور المهم للطباق بين الشرق والغرب في تحديد نوع الصورة ، فإن المفارقة خُصصت فجعلت بين معنى من المعاني المرتبطة بالشرق وبين الغرب الذي كُبِّل بالحسرات والصَّغار ، كما يرى الشاعر .

أما ثاني النموذجين فجاء في قصيدة " هذه نفسي " حيث يقول الزمخشري :

ولكن شبابي طامحٌ وهو مرهفٌ صقيلٌ كحد السيف أشهر من غمدِ

أصول به لا تعرف الجُبنَ همتي ولو أن جَفني قد تقرّح بالسهدِ[2]

---

(١) من قصيدة " تحية الملكين " – مع النيل – ص ٢٠ .

(٢) مع النيل – ص ٢٠٢ .

فهو في البيت الثاني يقابل بين الجانب النفسي في شخصيته المشبعة بقوة الهمة والشجاعة ، وجانب حسي أظهره ذكر الجفن المقرّح ، وهما طرفان تفاوت ظاهرهما بين الحسية والمعنوية ، وأقول ظاهرهما لأن التقابل إنما استمد أكثر قوته وحسّه من الدلالة المعنوية الكامنة خلف تقرّح الجفون ، وهي الألم والشعور بالإعياء والتضعضع .

• • •

ولأن الشيء بالشيء يذكر ، فإن هذه العناية بالجانب النفسي التي أوضحها تصوير عامل الشجاعة والعزم والتصميم نبهت إلى أبعاد التفات الشاعر إلى هذه الزاوية وكيف أنّه تمكّن منها في بعض صوره وأجاد حتى وصل في مفارقاته إلى ما يمكن تسميته بمرحلة التقابل النفسي " المتعادل أو المتوازن " ، فالشاعر يقدّم صورة نفسية مكثفة ومركّزة في أحد أطراف المقارنة ، وفي سبيل تحقيق تعادل نفسي مع قوة الانفعال بالحالة الأولى يمضي في تفصيل صورة الطرف الثاني التي لم يستطع منحها ما للأولى من تركيز فيلجأ إلى التدرج شيئاً فشيئاً في رسم صورة موسّعة هي أشبه ما تكون بالمبرر للموقف الأول .

والشاهد التالي يوضّح المراد . يقول الزمخشري :

لا تثيري بمن أتاك الظنونا ... أنا ذاك الفتى الذي تعرفينا

. . . .

فاسمعي ما أذيعه وأصيخي ... مثلما كنت سابقاً تسمعينا

أوما كنت في صباي كناي ... أتغنّى برجع ما تنشدينا

حولك الليل ساكناً والدراري ... راقصات تداعب المفتونا

وهو نشوان بين جنبيه قلبٌ ... ينثر العمر والليالي شجونا

. . . .

وإذا عاصفٌ من العيش أودى ... بشج جُنّ بالأماني جنونا

وأمانيّ في مكانك كانت ... أنا ذاك الفتى الذي تعرفينا[1]

---

(١) من قصيدة " إلى الصخرة " – مج النيل – ص ٢٣٢ .

فمن الواضح أن التقابل يقوم على تقديم حالين متناقضين للصخرة ، فهي الآن ترفض الشاعر وتشكك في هويته بعد أن كانت صديقاً صدوقاً يصغي ويحنّ ، لكن جمال الصورة لا يعتمد على هذا التقابل فحسب ، فجلّ البراعة يعود إلى أنّ موقف الصخرة القاسي الذي لخّصه الشطر الأول من هذه الأبيات جاء معاً بكتلة نفسية كبيرة نمّ عنها حال الاصطدام المفاجيء بجفاء الصخرة والذي دفع الشاعر إلى المبادرة بالنفي والترجي " لا تثيري " ، أما الطرف الآخر للتقابل فأوسع مساحةً وفيه يتدرج بالذكريات في محاولة لمعادلة الموقف النفسي السيء في الطرف الأول بما يبرر وقوعه من رسوخ المواقف الجميلة والذكريات السعيدة في نفسه ، هذا ، إضافةً إلى سحر الإيقاع الهاديء لصوت الشاعر المترجّي المترفق في استدرار حنان تلك الصخرة والشرود بها إلى الماضي الحنون اللطيف « فاسمعي ما أذيعه .. مثلما كنتِ سابقاً تسمعينا » ، « أوما كنت في صباي كنايِ » ، بعد النجاح في تصوير صدمة الجحود والتنكّر التي قوبل بها في البيت الأول ، وكأني به بهذا الهدوء يسعى إلى إصابة هدفين معاً ، فهو يطامن من روعه ويحاول تخفيف وقع المفاجأة ، وفي الوقت ذاته يحاول إعادة صفو الحياة مع صخرته الأثيرة " صخرة الذكريات " التي صَبَّ عندها آلامه وآماله .

• • •

والحديث عن وضوح سمات طرفي التقابل يقودنا للتطلع إلى مبلغ وضوح التقابل نفسه في صورة ما ، والصيغ التي حددها شاعرنا لبناء هذه الصور والتي أمكنت من استشفاف وجود مفارقة تصويرية بين جانبين من الجوانب ، فكثيراً ما يسلك الشعراء أبسط السبل في انتهاج منهجٍ ما أو تقديم نمطٍ معين ، وأبسط الأساليب في تشكيل مفارقة هي الإفصاح والتصريح عن وجود هذه المفارقة ، والزمخشري لا يختلف في الغالب من مفارقاته عن هؤلاء إذ هو يأخذ بأسلوب الإفصاح والتصريح ويتوسّل له بوسائل مختلفة ، فيستعين حيناً بخاصية " العرفية " في اجتلاء الطباق بين كلمات محددة استخدمها في تركيب التقابل ، كما كان في الوقوف على ملمح المفارقة بإيراد كلمتي " السهر " و" إغماض الجفون " ، و" المنون " و" الخلود " ، و" دموعي " وَ" ضاحكة " ، وغير ذلك .

وأحياناً أخرى يضع الشاعر فواصل لفظية تعلن عن انتهاء طرف أول وبداية طرف ثان يتصل بسابقه ، وبالنظر إلى كلا الطرفين تجد بينهما نوعاً من التضاد والتناقض ، ومَثَل هذه الوسيلة موجود في تصوير حاليْ القلب المتقابلين والفصل بينهما بعبارة " بعد أن كان .. " ، وفي المفارقة بين صورتيْ فتنة الدنيا والتنبيه على ذلك بكلمتي " أحْسَبُ، فألمس " ، وما إلى ذلك . وفي شيء من تصويره يستفيد الشاعر من كلتا الأداتين السابقتين فيأتي في صورته بكلمتين بينهما طباق وتتخذ ألفاظاً فاصلة بين الطرفين ، كاستعمال لفظة الاستدراك " لكنه " في المفارقة بين صورتيْ دم العروبة في السلام والحرب ، واستصحاب اسم الإشارة " هذا " في صنع التقابل بين صورتيْ الغني والفقير بتكراره مع بدء الصورة الثانية في التقابل – أو الطرف الثاني للمفارقة التصويرية – بعد الاستهلال به في الصورة الأولى على هذا النحو " فهذا غني .. ، وهذا فقير " ، والتنبيه على التحول في مسار الصورة بإيراد لفظتي " ولو أنّ " في المقابلة بين صورة الهمة والشجاعة وصورة الجفن الجريح . وقد تنشأ المفارقة عن أسلوب أعمق وأدق يوظف وصفين لا يمكن أن يجتمعا في الواقع ، كوضع تهاوي النفوس في الردى وتعالي الإنشاد والفرح والبهجة ، وما جرى مجراه في الصور المشابهة ، ومنه وضع القنديل المضاء مع الظلام المتكاثف المتزايد في ذات الوقت ، ومنه أيضاً حال الزئير بكل ما يتوارد في النفوس عنه من معاني القوة والبطش مع حركة " مد اللسان " بكل ما تدل من الاستهزاء والسخرية ، وغير ذلك .

بيد أن الزمخشري في بعض صوره يستقل بسبيل آخر لصنع المفارقات ينحو فيه إلى الإبهام والغموض ، ويكون كشف النقاب عنه أمراً لا يتأتّى إلا بالتأني وإطالة الفحص والنظر .

وليس يعني أن الشاعر كساها غموضاً أنها تستعصي على المتلقي قارئاً أو مستمعاً، فالزمخشري غالباً ما يشفَعُها بلمساتٍ وصفية تُشعر بأن ثمة ما هو غريبٌ لا يقف عند حدّ تشبيه أمر بآخر أو مجاورة مظهرٍ للثاني ، وأظن في تحليل نموذج وصف " الحرم والهرم " ما يبين ذلك ، فليس هناك تناقض طبيعي أو مسلم به بين المظهرين ، لكن ذكرهما متجاورين كان له قوة جذب لفتت الانتباه إلى ما ألحق بهما من صفات منحت كلاً منهما خصوصية بلغت حد التقابل مع الأخرى . وشبيه بذلك صورتا الرصيف

والقصر ، فليس في التصوّر البشري ما يشير إلى أنهما متضادتان في غير هذا الموضع وأمثاله ، وليس في النص ما يصرّح بهذه العلاقة بينهما ، ومع ذلك كان هناك مؤشرات أخرى تفيد بأن بين المظهرين صلة تخالف وتقابل ، فالقصر بالدلالة الأولى التي ترد إلى الذهن عنه - وهي دلالة الشهوق والارتفاع والاكتظاظ بالنعيم - يخالف الرصيف بما فيه من صفات العُرْي والانخفاض ، وهاتان الدلالتان لا تُكتشفان إلا بإعمال الفكر في العنصرين بدافعٍ من التساؤل عن مناسبة تجاورهما في الصورة وعلة ارتباط الغني بالقصر والفقير بالرصيف ، كما تصوِّر ذلك الأبيات .

وشاهدٌ آخر على هذه الصيغة التي صَبَّ فيها الشاعر مفارقاتِهِ ، قوله :

يا بقايا الفؤاد ، يا ثورة النفس ترامت فضجّ منها الوجودُ

اسكتي فالسهوب حولك صمّاء وفي جوفها العميق لحودُ(1)

ربما لا يتنبه المتلقي للتناقض بين صمم السهوب وكونها موضعاً للموت والفناء حين يعتقد أن سير الصورة طبيعي بتتابع صفتين للصحراء اختارهما الشاعر دون ظهور علة ترشّح هذا الاختيار ، فهي صمّاء ساكنة وفيها قبور - هكذا - ، لكن هذا المتلقي يدرك ذلك حين يتأمل ، فيتيقن أن الشاعر يوظف بمهارة حسّ الرعب والخوف من سكون الأجواء الذي يشكّل لازمة للإحساس بالخطر من توجس أنه قد يكون - كما يُقال - السكون الذي " يسبق العاصفة " ، فيأتي بالسهوب - وهي الفلوات - صمّاء توحي بالأمن والسكينة ، ثم لا يلبث أن يفجر مفاجأة الصورة فيقدّم حقيقة تلك الصحاري المناقضة لظاهرها ويريناها متشبعة بالموت والإبادة فجوفها مقبرة عظيمة قد أوغلت في التعمق .

• • •

بقي القول إنّ الزمخشري لا يتخذ في تناول هذا النمط من الصور نطاقاً مكانياً موحّداً ، فقد يرد التقابل في بيت واحد ، وقد يكون في بيتين ، وربما كان في أكثر من ذلك . وقد سقت قبل الآن نماذج عديدة بينت أنه يودع مفارقاته البيت والبيتين أكثر مما يودعها في مقطع شعري طويل يمثل لوحة ، إذ لا يتجاوز هذا الأخير فيها موضعين فُصِّلت في أحدهما أجزاء كل طرف فشغل تصوير الغني بيتين ، وشغل تصوير الفقير

---

(1) من قصيدة " زفرات ١ " - مج النيل - ص ١٢٠ .

ضعف ذلك . في حين فُصلت أجزاء أحد الطرفين دون الآخر في الموضع الثاني الذي مثلته الصورة في قصيدة " إلى الصخرة " .

ونماذج أخرى في شعر الزمخشري تزيد في نطاق التقابل عبر الأبيات ، منها مفارقته في قصيدة " الصباح الجديد في تونس الخضراء " ، والتي يخالف فيها بين واقع الأمة الإسلامية والعربية وحلمها بالنصر والتمكين . يقول الشاعر :

.... ففلسطين في المتاهة تفنى   من حديثٍ منمّقٍ ووعودِ
يأكل الجوع من كبود الأيامى   ويدق الشقاء عظم الوليدِ
وعلى الشوك في خيامٍ من الذلةِ   نامت هياكلٌ في جلودِ
والترانيم والأناشيد تسري   والصدى يملأ المدى بالوعيدِ
فإذا عز أنّ نشب لظاها   فالنهى مهيعٌ[1] لعَوْدٍ حميدِ
فيه نستقبل الصباح مع النصرِ   وحادي السرى التفاف الجهودِ
حول من يقطع الرايات حيث التقى شوط كماةٍ عزماتهم من حديدِ
كلها ترقب المسيرة للجلّى   بميقاتِ موعدٍ محدودِ[*]
لتعيد السلام .. يضحك للدنيا ونروى من حوضه المورودِ[2]

وشاهد آخر جاء في قصيدة " مقطع العمر " قدّم صورتين متقابلتين إحداهما ليوم الصفو والأخرى ليوم الأسى ، وقد رسم كلّ طرف منهما في أكثر من بيت ، وهذا بعض أبياتها :

على أنّ يوم الصفو يمضي كومضةٍ   من البرق مطوياً بلمحة ناظرِ
فنبكيه ملتاعين كيف تناثرت   دقائقه والصفو فيضُ الخواطرِ ؟
وإن كان يوماً للأسى فيه مِرجل   تمشت ثوانيه بخطو المحاذر
فأرخى رواسيه ومدّ رُواقه   وغامت حواشيه لتهمي بماطرِ[3]

• • •

(١) المهيع : وصفٌ للطريق البيِّن . (المعجم الوسيط ، مادة " هاع ") .
(*) يقصد الشاعر « محدّد » وليس معنى « محدود » الذي يخطيء في اختياره للتعبير .
(٢) مج الخضراء – ص ١٤ .
(٣) مج النيل – ص ٢٠٦ .

صور من التراث :

لا جدل في أن تراث الإنسان الفكري كنز عظيم ينبغي ألا يتخطاه المرء في معالجاته أيّاً كان منحاها ، والشاعر أحد أهم عناصر المحيط البشري ، وهو مطالبٌ أكثر من سواه بالاهتمام بتراث قومه وفكر أمته ومعتقدها المتوارثين ، من منطلق ما للشعر من خاصية موسيقية ومرونة تعبيرية وضعا على كاهله جزءاً كبيراً من مسئولية الاحتفاظ بتراث الأمم وتسجيل أفكارها وحضاراتها ، أو الإبانة عن قوته وإحكامه باحتذاء نماذجه واستلهام معانيه وأفكاره .

والزمخشري عني عنايةً فائقة بالتراث فأورد في شعره كمّاً جيداً منه ، وقد حضن نتاجه أمثلة متنوعة لأقطاب هذا التراث ، حيث جمع إلى ما تووِرث عن الآباء من الأمثال وحكاية الأوضاع ، قطبي المورث الإسلامي المقدّسين وهما القرآن الكريم والحديث الشريف ، إضافةً إلى ما سرى في الفكر العربي من المفاهيم والدلالات الدينية التي ظهرت ببزوغ شمس الإسلام أو استُمدت من تراث الأديان الأخرى .

وتقنيناً لمنهج البحث في تناول هذا الجانب عند الشاعر ، رأيت تحديد معالم أسير على ضوئها في محاولة لتغطية أبرز ملامحه عنده ، فأبدأ بأكرم التراثين وهو التراث الديني ليشمل :

الصور التي تستلهم القرآن الكريم ، والصور التي تستوحي الحديث الشريف ، والصور المستعينة بمفاهيم ودلالات دينية سواءً جاءت هذه المفاهيم عن الدين الإسلامي أو عن الأديان السماوية السابقة .

ثم أثنيّ بالقول في صور التراث الشعبي القديم والحديث ، التي أقامها الشاعر تغذيّاً بما ترسخ في عُرفه وعقله من موروثات أسلافنا الفكرية أو السلوكية .

أولاً : صور من التراث الديني :

ليس دور الزمخشري في استلهام هذا القطب من التراث حفظه وتسجيله ، فقد تكفّل الله سبحانه وتعالى بحفظ القرآن الكريم طبقاً لقوله عز وجل : ﴿ إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا

ٱلذِّكۡرَ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ ﴾[(١)] ، كما بقيت الأحاديث الشريفة محاطةً بسياج من التحذير والوعيد لمن يتسوّر قداستها فيكذب على رسول الله متعمداً أو يكتم علماً علمه ، بما في ذلك العلم بها . إنما صدر شاعرنا عن كتاب الله وقول رسوله تأثراً بمصدري معتقده الديني صياغةً وأحكاماً وبياناً ، وانبهاراً ببراعة ما ورد فيهما من صور وأساليب قُدّمت من خلالها القضايا والأحكام .

أما توظيف المفاهيم والدلالات الدينية في إقامة صورة من الصور فكان أثراً عن امتلاء نفس الشاعر بالمعاني الدينية في المصدرين الماضيين ، ومن ثمّ استدعائها تلقائياً من مصادر دينية سابقة ، وهي جميعاً مفاهيم ثابتة في مضانّها تتوارثها الأجيال باستقائها من بطون أمهاتها ، أو من الاحتكاك بمعتنقيها .

• • •

أ - القرآن الكريم :

يقول الله تعالى : ﴿ وَلَقَدۡ صَرَّفۡنَا فِي هَٰذَا ٱلۡقُرۡءَانِ لِلنَّاسِ مِن كُلِّ مَثَلٖۚ وَكَانَ ٱلۡإِنسَٰنُ أَكۡثَرَ شَيۡءٖ جَدَلٗا ﴾[(٢)] .

ويقول تعالى : ﴿ ٱللَّهُ نَزَّلَ أَحۡسَنَ ٱلۡحَدِيثِ كِتَٰبٗا مُّتَشَٰبِهٗا مَّثَانِيَ تَقۡشَعِرُّ مِنۡهُ جُلُودُ ٱلَّذِينَ يَخۡشَوۡنَ رَبَّهُمۡ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمۡ وَقُلُوبُهُمۡ إِلَىٰ ذِكۡرِ ٱللَّهِۚ ﴾[(٣)] .

والشاعر الذي نشأ في بيئةٍ إسلامية محضة ، أشبعت روحُه بالذكر الحكيم ، فجاء أثر هذا التنزيل مطلاً برأسه في الألفاظ والمعاني وبالتالي في الصور المتشكّلة من الاثنين معاً .

وقد مال الزمخشري في تجربته التصويرية هذه إلى التنوع أيضاً في المعالجة والتناول ، إذ بدا استلهام القرآن الكريم عنده ذا اتجاهين ، تنقلت فيهما الصور من التصريح

---

(١) سورة الحِجْر – آية رقم (٩) .

(٢) سورة الكهف – آية رقم (٥٤) .

(٣) سورة الزمر – آية رقم (٢٣) .

والوضوح إلى الإشارة والتلميح ، فنزع في أحدهما إلى رسم صور تقارب صياغةً ومعنىً الصورة القرآنية الكريمة ، واتخذت الصورة في ذلك مستويين ، كان حظها من النص القرآني في أولهما تركيباً أو أكثر يطابق ما جاء عليه التركيب في ذلك النص ، على نحو ما قدّمه الشاعر وهو يستوحي خطاب المولى عز وجل للنار حين أُشعلت على إبراهيم بقوله عزّ من قائل : ﴿ قُلْنَا يَٰنَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَٰمًا عَلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ ﴾[1] ، فيقول مستضيئاً بهذه الآية :

.... إذا بالنار تلهب وجنتيها وتصبغ خدّها فخشيت ربي

....

فصحت لواعجي كوني سلاماً فورّد خدَّها خجلُ التابي[2]

إن الصورة بأكملها تعبق برائحة الصورة القرآنية بدءاً من ذكر النار ، إلى خطاب لواعجه التي شكّلت مظهراً لاشتعال تلك النار ، وانتهاءً باستعمال الصيغة " كوني سلاماً " التي وردت في الآية الكريمة ، ويظل الفارق بين الصورتين فارقًا في المضامين ، فالخطاب في النص القرآني وُجِّه إلى نار حقيقية تتوقّد على نبي الله ، أما هنا في صورة الزمخشري فهي نار الحب والفتنة التي اضطرمت في صدر الشاعر وأثارته لمّا رأى الجمال يُلهب خدَّي المحبوبة !

والنصّ الكريم نفسه يستدعى في موضع آخر ، لكنه هذه المرة جزءٌ من صورة حريقٍ للهموم ما هدأ حتى أراق له الشاعر دمه وقال لناره : « كوني سلاماً » :

ولكنني آثرت سعياً فعربدتْ همومٌ أثارتْ في الضلوع جهنّما

فحاولت إطفاء الحريق بأدمعي فما ابتردتْ حتى أرقتُ لها دما

وقلت لها : كوني سلاماً بأضلعي لأجتاز آماد الحياة وأسلما[3]

---

(١) سورة الأنبياء – آية رقم (٦٩) .

(٢) من قصيدة " الوجنة الملتهبة " – مج النيل – ص ١٥٨ .

(٣) من قصيدة " وراء الأمل " – مج النيل – ص ٢٠٩ ، ومن استلهاماته لهذه الصورة أيضاً ما جاء في البيت الأخير من قصيدة " غنوة " – مج النيل – ص ٣٩٦ .

ومن نماذج هذا المستوى أيضاً ، صورة النار التي رسمها بقوله :

فـإذا بالسَّفال يلتهم النـا ... سَ كنارٍ تقول : هلْ من مزيدِ ؟[1]

فمن البيّن أنه يستلهم استزادة نار جهنم من الناس يوم القيامة فيجعل السفال والدناءة في شيوعها بين الناس كتلك النار التي تلتهم من يُلقى فيها وتستزيد والتي حكى عنها الله عزّ وجل بقوله : ﴿ يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ ٱمْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ ﴾[2] .

وعن قوله تعالى : ﴿ يَوْمَ تُبْلَى ٱلسَّرَآئِرُ ﴿٩﴾ فَمَا لَهُۥ مِن قُوَّةٍ وَلَا نَاصِرٍ ﴾[3] يأخذ الشاعر هذه الصورة :

... لم يجيبوا فعدتُ أسأل ربي ... رحمةً منه يوم تبلى السرائر[4]

• • •

أمّا ثاني المستويين ، فيُلحظ فيه ميل الشاعر عن المطابقة ، إذ يُدخل شيئاً من التغييرات على صياغة الصورة المستوحاة من القرآن الكريم ، فضلاً عما يلحق بها من تغيّر في الملامح والمساحة من اختلافات السياقات والمضامين – كما هو الحال في سابقتها . فيأتي الزمخشري بالصورة – أحياناً – وقد بدّل فيها الضمائر ، كتبديل ضمير الخطاب المتصل من الجملة الإنشائية في قول الله تعالى : ﴿ كُونِي بَرْدًا وَسَلَٰمًا ﴾ بضمير المنفصل في جملة خبرية . مثلما تجد في قول الشاعر :

فـأنت لـه بـردٌ وأنـت سـلامه ... وأنـتِ لعشـاق الملاحـة مطلـبُ[5]

---

(١) من قصيدة " موكب الحجيج " – مج النيل – ص ١٠١ .

(٢) سورة ق – آية رقم (٣٠) .

(٣) سورة الطارق – آية رقم (٩) .

(٤) من مقطوعة " استفهام " – مج النيل – ص ٦٥٥ .

(٥) من قصيدة " الجمال المحجب " – مج النيل – ص ٣٣٠ .

ومنه كذلك تغيير ضمير الغائب في قوله تعالى : ﴿ فَلَمَّآ أَسْلَمَا وَتَلَّهُۥ لِلْجَبِينِ ﴾[1] ، بضمير الخطاب في قوله :

تلّك اللهو ذليلاً للجبين فمتى تصحو لماذا تستكين ؟[2]

والصورة هنا مؤثرة جميلة ، فالتشخيص البديع للّهو آخذاً بناحية المخاطب أشبعها بالحياة والحركة ، وارتباط هذه الحركة بدلالات الخذلان والخضوع أخضع ما ينبثق عنها من مشاعر لتيار تراجيدي تتلذذ الأنفس عادةً بمعايشته ، وقد كانت الكناية اللطيفة التي جاءت في قوله « تلّك للجبين » أقدر على تحريك الصورة لو أُعفيت من لفظة " ذليلاً " التي بدت مفسرةً للكناية ، مكررةً للمعنى الضمني فيها .

ومن هذا النمط أيضاً ، تبديل سياق الخطاب بسياق الغائب ، على نحو صورته القائلة :

ومن الضعف أن يصعّر خدين ، ويمشي بالكبر في خيلاءِ[3]

وهي مستلهمةٌ من قوله تعالى على لسان لقمان : ﴿ وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ ... ﴾ الآية[4] .

وفي صورةٍ أخرى يستوحي الشاعر هذه الآية الكريمة لكنه يُبدل مفعولها – خدّك – حالاً ، فيصرّح بالكناية التي تضمّنتها الآية ، قائلاً :

أنتَ أعطيته النعيم ليسخى(*) بالأيادي لبائسٍ منكودِ

---

(١) سورة الصافات – آية رقم (١٠٣) .

(٢) من قصيدة " وطني " – مج النيل – ص ١٠٣ .

(٣) من قصيدة " يا رفيقي " – مج الخضراء – ص ١٠٢ .

(٤) سورة لقمان – آية رقم (١٨) .

(*) سخي : أي كان جواداً كريماً في الماضي ، والمعنى صحيح لأن المفترض بالمخاطب أن يكون جواداً لكنه لم يفعل .

فطغى جاحداً وصعّر مختالاً ، فكنتَ الإله خير شهيدِ[١]

ويلجأ شاعرنا في بعض استيحاءاته إلى المغايرة بين التذكير والتأنيث في إسناد الفعل ، وبالتالي في لفظه ، لإحداث الاختلاف بين الصورتين : القرآنية ، والشعرية التي يرسمها .

وصورته التالية :

كلّ مَنْ حولي أشلاء رفات فمتى تُنفخ في الصور الحياة ؟[٢]

تستلهم الموقف الأخروي المصوَّر في القرآن الكريم : النفخ في الصور ، وتتخذ للفعل في هذه الصورة صيغة الفعل المضارع المؤنث المبني للمجهول التي تفترق عن صيغه فيما جاء له في القرآن الكريم منها ، فقد جاء الفعل مبنياً للمجهول دائماً ، لكنه كان ماضياً في بعضها ، كقول الله تعالى : ﴿ فَإِذَا نُفِخَ فِي ٱلصُّورِ فَلَآ أَنسَابَ بَيْنَهُمْ يَوْمَئِذٍ وَلَا يَتَسَآءَلُونَ ﴾[٣] ، ومضارعاً في بعضها الآخر ، لكن بصيغة التذكير ، من مثل قوله تعالى : ﴿ يَوْمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِ وَنَحْشُرُ ٱلْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا ﴾[٤] .

والصورة التي يأسرها حديث القرآن الكريم عن الصُّور والنفخ فيه وإحياء الموتى بصوته بعد صعق من تبقّى من الأحياء بالنفخة الأولى فيه ، لا تأتي على جميع تفاصيل ذلك الموقف ، إلا أنها تستدعيه من مكمنه القرآني المطهّر باستحضار لفتاتٍ منه كالنفخ والإحياء بعد الموت ، وهي قد تشي بتصوّر مختلط في ذهن الشاعر لهذا الموقف ، فالصُّور في اعتقاده - كما يبدو - مجتمَعٌ للأموات متى نُفخ فيه وصُوِّت أفاقوا ، فكانت حياته موصولةً بحياة من عليه أو في جوفه من الأموات ، وليس كما يصوّره

---

(١) من قصيدة " موكب الحجيج " - مج النيل - ص ١٠١ .

(٢) من قصيدة " وطني " - مج النيل - ص ١٠٢ .

(٣) سورة المؤمنون - آية رقم (١٠١) ، وأيضاً في سورة الزمر - آية رقم (٦٨) ، و(ق) ، آية رقم (٢٠) ومواضع أخرى من القرآن الكريم .

(٤) سورة طه - آية رقم (١٠٢) ، ومن مواضعه أيضاً سورة النبأ ، آية رقم (١٨) ، وآيات أخرى .

التنزيل ووضحته التفاسير من أنه بوقٌ – على صفةٍ خاصة – ينفخ أحد الملائكة فيه لإماتة الأحياء أو العكس . وقد يكون تصوّر الشاعر لهذا الموقف صحيحًا ، وإنما نسب الحياة إلى الصور تجاوزاً باعتباره وسيلة إعلانٍ لأوانها ، أو باعتبار صوته عند النفخ مظهراً للحياة يرتبط بمواقف أخرى لها ، هي تلك التي تشهدها القبور وقت يشاء الله تعالى .

وربما وقع التغيير بالزيادة أو الحذف ، فأضاف الشاعر حرفاً أو أداةً على بعض كلمات الصورة القرآنية أو حذفها منها ، من مثل إضافة " أل التعريف " على أحد ألفاظها في قوله :

فترامتْ خوافقي أغنياتٍ ... من فؤادٍ برجعها مخمورُ

لحمى البيت عند أكرم وادٍ ... غير ذي الزرع وهو روضٌ نضير(١)

فالصورة في البيت الثاني مأخوذة عن قول الله تعالى على لسان إبراهيم في محكم التنزيل: ﴿رَبَّنَآ إِنِّيٓ أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ ٱلْمُحَرَّمِ﴾(٢). وهي في مرجعها القرآني أنجح من صورة الزمخشري في التعبير عن تجرد الوادي من النبات ، إذ منحها التنكير فائدة النفي التام ، فيما لم يُفد تعريف الزرع هذا المعنى ، وأظن الشاعر اضطر إلى ذلك للوزن ، فالمفارقة التي قصد إلى خلقها بين ذلك الوادي قفراً وبينه وهو روض نضير بمروءات أهله وجميل فعالهم – كما تشير إلى ذلك المقدّمة – هي بحاجة لإثبات أقصى ما يمكن من التجرد والعُري لتثرى الصورة بذكر ما يقابله من الرُياض المزدانة المكسوة .

أما الحذف ، فيتخذه الشاعر وسيلةً للتجديد في مثل بيته القائل :

فالبيان الذي يرقرقه التيار نورٌ مزاجه تسنيم(٣)

---

(١) من قصيدة " على الضفاف " – مج النيل – ص ٤٧٥ .

(٢) سورة إبراهيم – آية رقم (٣٧) .

(٣) من قصيدة " صوت مَنْ ؟ " – مج الخضراء – ص ٦٤٩ .

حيث أسقط حرف الجر " من " الوارد في الآية الكريمة : ﴿ وَمِزَاجُهُۥ مِن تَسْنِيمٍ ﴾[1] ، والصورة تفتقر إلى كثير من رواء النص القرآني المستلهَم ، فمبالغة الشاعر في الاعتماد على ما عُرِف بتراسل الحواس في تشكيل هذه الصورة ، أدّى إلى تعقيدها واستغلاقها على الفهم ليجد المرء نفسه أمام طلاسم بحاجة للتفكيك ، فالبيان - وهو صوت - نورٌ ، وذلك النور ذو نكهةٍ خاصة تشبه مذاق التسنيم الذي أشارت إليه الآية ، وإذا أضفنا إلى ذلك أن مذاق التسنيم نفسه من الغيبيات التي استأثر بها الله عز وجل أدركنا مبلغ تعقّد الصورة وإعتامها .

وأحياناً يستفيد الزمخشري من الملمحين فيحذف ويزيد ، وصورته التي استلهمت قول الله تعالى : ﴿ وَمِن شَرِّ ٱلنَّفَّٰثَٰتِ فِى ٱلْعُقَدِ ﴾[2] شاهد واضحٌ لذلك ، إذ تعجبه صورة " النفاثات في العقد " فيأخذها محدثاً فيها بعض التغيير بحذف علامة جمع المؤنث السالم " الألف والتاء " ، وزيادة علامة التأنيث " التاء المربوطة " على مفرد ذلك الجمع قائلاً من قصيدة " ذكريات الأمس " :

وأنا في الصمت أشدو لمنىً　　　خطرت نفاثةً في العقدِ[3]

والحق أني أعجب من صورة هذه المنى " النفاثة في العُقد " ، إن الشاعر يخالف ماهو مألوفٌ فيها - وفي اعتقادي يخالف ما يقصده هو أيضاً - فيضفي عليها صورة الساحرة الشريرة بما يبدو منها من أفعال شيطانية كالنَّفْثِ والعَقْد ، في حين أنه رام لها ما هو معروف عنها من سحر الفتون وشد البشر إلى تحقيقها .

وقد تكون وسيلة التغيير ملمحين أيضاً ، يأتي الحذف أحدهما ، أما الآخر فملمحٌ جديد كالتقديم والتأخير وهذا ما يمثله قوله :

ضُربت ذِلةً عليهم فهاموا　　　صدق الله إنهم أوضارُ

---

(١) سورة المطففين - آية رقم (٢٧) .

(٢) سورة " الفلق " - آية رقم (٤) .

(٣) مج النيل - ص ٦١٩ .

فهو يستلهم قول الله تعالى في شأن بني إسرائيل : ﴿ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ ٱلذِّلَّةُ وَٱلْمَسْكَنَةُ ﴾[١] ، ويحذف - مِن قبيل التجديد في الصياغة - " ال التعريف " من كلمة الذلة ، كما يقدّم هذه الكلمة على الجار والمجرور اللذين تقدّما عليها في الآية الكريمة . هذا ، ومن الواضح أنّ البيت وما قبله وما بعده من أبيات تستوحي قصة اليهود وكيف أن الله قضى عليهم التيه في الأرض أربعين عاماً . وهذه الصورة مكتملة:

أفمن قيل عنهم أمة الهدي	كمن قيل : إنهم أشرارُ ؟!
كل جيلٍ لهم مباءة شرٍّ	كل أرضٍ لهم عليها عِثارُ
ضُربت ذلةً عليهم فهاموا	صدق الله إنهم أوضارُ
سائلوهم : ألم يلاقوا عذاباً	كُبِّلوا . قُتِّلوا . فباءوا وباروا
تتلقاهم المتاهات دوماً	وهم اليوم في المتاهة حاروا[٢].

ومن التجديد في تراكيب الصورة المستلهِمة للقرآن الكريم ، هذه الصورة من قصيدة " الصبر٢ " :

فإذا الباطل المسفّ زهوقٌ	وإذا الحق هازمٌ للضلالِ[٣]

إنها إحدى ثمرات الحسّ التصويري للقرآن في شاعرية الزمخشري ، فالصورة تتلمّس خطى الآية الكريمة بما فيها من إبداع التصوير : ﴿ وَقُلْ جَآءَ ٱلْحَقُّ وَزَهَقَ ٱلْبَٰطِلُ إِنَّ ٱلْبَٰطِلَ كَانَ زَهُوقًا ﴾[٤] . وقوله تعالى : ﴿ بَلْ نَقْذِفُ بِٱلْحَقِّ عَلَى ٱلْبَٰطِلِ فَيَدْمَغُهُۥ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ ﴾[٥] . لكن تظل هذه الصورة الزمخشرية مثل سابقاتها دون براعة التصوير القرآني ؛ فالآيتان الكريمتان تقدّمان الحق على الباطل أخذًا بتقديم سبب

---

(١) سورة البقرة - آية (٦١) .

(٢) من قصيدة " صرخة أليمة " - من الخيام - ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

(٣) مج النيل - ص ٣٥٩ .

(٤) سورة الإسراء - آية (٨١) .

(٥) سورة الأنبياء - آية (٣٢٣) .

الزهوق على فعله ، وتواليان بين ظهور الحق وزوال الباطل تزكيةً لقوة الحق وضعف الباطل أمامه ، بل تبلغ بالتأثير التصويري – أو قُلْ التصوير المؤثر – قمته حين تريك الحق منطلقاً بكل ما للقذف والرمي من قوةٍ وسرعة ، ليؤتي فعله ما يتناسب معه من ردود الأفعال فيحل بالباطل زوال سريع واقتلاع ساحق لجذوره . في مقابل هذه البلاغة القرآنية ، يغفل الزمخشري عن مراعاة تلك الخطوط الدقيقة ، فيقدّم زهوق الباطل – وهو نتيجة – على هزيمة الحق للضلال – وهي سبب في النتيجة السابقة ، ويخلق بوناً زمنياً بين الأمرين بتكرار إذا الفجائية بينهما ، وبذا تكون صورته – مع نجاحها – دون النصّ المستلهم بأشواط متعددة في المقياس النقدي .

• • •

ويسري الأثر القرآني في شعر الزمخشري عبر اتجاهٍ ثانٍ لاستدعاء صور هذا التنزيل المحكم المعجز ، فالشاعر هنا لا يحاكي الصياغة اللفظية التي قامت عليها الصورةُ في متن الكتاب الكريم ، إنما يولي اهتمامه لمضمون تلك الصورة خلف سياق جديدٍ وألفاظٍ أخرى قد لا تكون جميعها غريبة عن أخواتها في الصورة القرآنية المستدعاة ، بيد أنّ الغالب منها كذلك .

فصورة الواقع في أعراض الناس بالقول والغيبة وجعله كمن يأكل لحوم مَنْ يغتاب ، واحدةٌ من استلهامات الشاعر الضمنية لصور القرآن ، ذلك أنّ المادة المختارة للتمثيل متحدةٌ متوافقة ، ويبقى التفاوت بين الصورتين مهمة القالب اللفظي الذي صُبَّت فيه تلك المادة في القرآن الكريم ولدى الشاعر . يقول الزمخشري :

وبأشداقه يلوك لحوماً لأناسٍ لشخصه ما أساءوا[1]

ألا تراها تقتفي المدرسة القرآنية العظيمة في الصورة المقدّمة في قول الله عز وجل :
﴿ وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًاۚ أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُۚ ﴾[2] .

---

(١) من قصيدة " الدعي المداجي " – مج الخضراء – ص ٩٠٧ .

(٢) سورة الحجرات – آية (١٢) .

والملحوظ تغيّر حكم الصورة بين الشاهدين القرآني والشعري ، فبينما جاء القرآن الكريم بالصورة قبل قرون طوالٍ على سبيل الاستفهام - وهو أسلوب إنشائي غير قاطع أدعى للتأثير وأقدر على ملاطفة النفوس وتليينها لتقبل الشرائع والأحكام من أسلوب السرد الإخباري المجرد - رسمها الزمخشري - بعد ذلك - قاطعةً أكيدة لا تقبل الاحتمالات ، وَجَعَلَها حقيقة من الحقائق ، فأساء إلى الصورة حين نقلها من المجاز إلى الحقيقة ، وليس كل مجاز صالحاً لأن يصبح حقيقة ، ولعل عذر الشاعر في ذلك اجتهاده في تنفير المتلقي من هذا العيب الاجتماعي .

• • •

وبعض استيحاءات شاعرنا من نبع القرآن الكريم تبدو غريبة عن الاتجاهين السابقين ، إذ يعتمد تشكيلها على استرفادِ عناصر لا يمكن اعتبارها سوى قرآنية ، وتركيبِ تلك العناصر في بناء تصويري واحد ، بعيداً عن قيود الالتزام بنصية الصور المستوحاة ، أو استلهام معنىً محددٍ قدمته تلك الصور .

فعندما يركّب الزمخشري صورته قائلاً :

وإذا الفتننةُ في مبسِمها ... تتحدى كلَّ روضٍ مزهرِ
والتعابيرُ على أطرافِهِ ... سلسبيلٌ من زلالِ الكوثرِ[1]

تفوق عذوبة مبسم المحبوبة كل نمير من مياه الدنيا ، وتبدو مياه الآخرة متفردة عن بعضها قاصرةً دون وصف تلك العذوبة ، لذا يتجه الشاعر إلى " السلسبيل " - وهو عين عذبة في الجنة - فيبعِّضُها ، لا من الكوثر - وهو نهر عذبٌ صافٍ في الجنة[*] - بل من زلال ذلك النهر ، فأي لذةٍ ونقاءٍ بعد هذه اللّذة المتولّدة عن أخذ العذب

---

(١) من قصيدة " همسة " - مج الخضراء - ص ٦٠ .

(*) الكوثر نهر في الجنة أعطاه الله سبحانه وتعالى للنبي الكريم محمد ﷺ . انظر (تفسير القرآن العظيم) - إسماعيل ابن كثير القرشي - دار المعرفة - بيروت ، لبنان - ١٣٨٨ / ١٩٦٨ ، المجلد الأول - ج٤ - ص ٤٥٦ .

" السلسبيل " من أعذب العذب " زلال الكوثر " . لاشك أنها مبالغة من الشاعر ، وهو في سبيل خلق هذه المبالغة التصويرية التي ترضيه يعمد إلى تركيب عنصر " سلسبيل " الوارد في قول الله تعالى : ﴿ عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّىٰ سَلْسَبِيلًا ﴾[1] ، مع عنصر " الكوثر " الوارد في قوله تعالى : ﴿ إِنَّآ أَعْطَيْنَٰكَ ٱلْكَوْثَرَ ﴾[2] ، وليس هذا التركيب ولا مثله قائماً بصورة في القرآن الكريم ، والثابت منه في الذكر هما العنصران منفردان .

• • •

(١) سورة " الإنسان " - آية (١٦) .

(٢) سورة الكوثر - آية (١) .

ب - الحديث الشريف :

أوتي النبي الكريم جوامع الكلم ، فكان حديثه منبعاً للبيان والفصاحة ، وكانت لمهاراته في التعبير والتصوير سهام نافذة لا تعترف بالفوارق الزمنية أو البيئية ، فلا ينفك المرء من أن يؤسر لها ويؤخذ بإحكامها .

وقد أظهر شاعرنا طاهر زمخشري تأثره في شعره بالإبداع التصويري لقول رسول الله ﷺ ، وهو ليس مكثراً من ذلك ، إلا أنّ ما أورده في بضع نماذج شعرية دلّ على أثر هذا المرجع البياني البليغ .

فالزمخشري يرسم صورته موظفاً فيها صورة قدّمها نصّ نبوي شريف ، مع التغيير في تركيب الألفاظ وإسنادها ، وفي نسق الصورة الموظفة بالنسبة للصورة الكلية ، وهذا ما تجده في قصيدته " شهرزاد " حيث يقول :

داوود علمها مزماره فإذا في رجع نبرتها الأنغام والغُرَد[1]

إن صوت داوود عليه السلام عذبٌ رخيم ، وقد شهد له الرسول الكريم بذلك ، وبنى بحسن بيانه صورةً بديعة له حين قال لأبي موسى الأشعري – وقد سمعه يتلو آياتٍ من كتاب الله – : « يا أبا موسى استمعت قراءتك الليلة لقد أوتيت مزماراً من مزامير آل داوود »[2] . والشاعر يروقه هذا التصوير فيستغله في تشكيل صورة تنمّ عن جمال صوت محبوبته ، لكنه يمنحها شرف التعلّم المباشر من داوود عليه السلام في الوقت الذي كانت فيه الصورة النبوية – إن صح التعبير – أكثر واقعية ببناء الفعل " أوتي " للمجهول استغناءً عن ذكر نائب الفاعل – للعلم به – وهو الله سبحانه وتعالى ، وظلّ مجال التخييل فيها مقصوراً على مزمار داوود الذي امتلكه الصحابي الجليل – مجازاً – بحسن صوته .

---

(١) مج النيل – ص ٣٨٩ .

(٢) رواه ابن حبان في صحيحه – تحقيق شعيب الأرناؤوط – دار الرسالة للنشر، بيروت – ط٢ – ١٤١٤ هـ – ١٩٩٣ م – ج١٦ ، كتاب " إخباره عن مناقب الصحابة " – الحديث رقم (٧١٩٧) – ص ١٦٩ .

ومن أمثلة هذا الاستلهام أيضاً ، قول الزمخشري مصوّراً حالة الأمة الإسلامية :

أمةٌ كالرغاء يلفظه البحر تباهي بكثرة الأرقامِ

هل تساوي مع الهزيمة مثقالاً ومازال حقها في الرغامِ

المنون المليون ضاع صداها في خضمٍ يمورُ بالأوهامِ(١)

في تشكيل هذه الصورة يضع الزمخشري نصب عينيه قول النبي الكريم ﷺ – في شأن تداعي الأمم على الإسلام – جواباً لمن سأله : « ومن قلّةٍ نحن يومئذٍ » : « بل أنتم يومئذٍ كثير ولكنكم غثاء كغثاء السيل »(٢) . لكن شاعرنا يصنع خطوطاً أخرى لصورته فيستعيض عن السيل في الحديث الشريف بالبحر ، كما يصرّح بالكثرة بإضافتها إلى " الأرقام " ، وهي استفاضة لم تغنِ الصورة وإنما اضطر لها حفاظاً على الوزن ، وأهم من هذا وذاك – من أوجه التفاوت – أنه يستخدم كلمة " الرغاء " بدلاً من " غثاء " في النص الشريف ، والشاعر لم يوفق في هذا الاستخدام لأنه لا يخدم المعنى الذي قصد تقديمه والذي قامت الصورة بأكملها عليه ، فمادة " رغاء "(٣) المعجمية مرتبطة بالصوت وهي لا تعطي معنى الزَبَد أو الرغوة ، كما خُيّل للشاعر من الاتفاق في جرسي الكلمتين .

ويتلافى الشاعر هذا الخطأ في استخدام المصطلح في صورةٍ أخرى تستلهم الحديث نفسه ، حيث كنّى عن الكثرة بالغثاء لعدم جدواها ، وأضاف إليها معنىً آخر بحديثه عن تناحر العرب وتخاصمهم ، يقول :

---

(١) من قصيدة " موت الضمائر " – من الخيام – ص ١١٠ ، ١١١ .

(٢) رواه أبو داود في سننه . سنن أبي داوود – تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد – دار الفكر – بدون طبعة أو تاريخ – ج٤ – كتاب " الملاحم " – باب " في تداعي الأمم على الإسلام " – رقم الحديث (٤٢٩٧) – ص ١١١ .

(٣) انظر مادة (رغا) – المعجم الوسيط .

ولا الجموع التي نزهو بكثرتها إلا غثاء وكالأمواج تضطرب[١]

إلا أنّه يكبو مرة أخرى حين أراد التعبير عن تضارب أقطار الأمة العربية إذ شبهها بأمواج البحر المضطربة في محاولةٍ لاستغلال ملمح التصادم الذي يُفهم منها ، وهو في هذا يغفل عمّا لموج البحر في تصادمه وتضاربه من قوةٍ هائلة تهدد مَنْ يقترب منها ، وهي قوة لا تكون له متى كان هادئاً ساكناً .

وتستعيد الأذهان صورة الأرض الخصبة التي تقبل الحياة فتنبت وتُثْمِر والتي جاءت في معرض تمثيل الرسول الكريم لأصناف الناس في موقفهم من الرسالة والهداية بقوله : « مثل ما بعثني الله به من الهدى والعلم كمثل الغيث الكثير أصاب أرضاً فكان منها نقية قبلت الماء فأنبتت الكلأ والعشب الكثير .. »[٢] الحديث ، وذلك حين تلقانا الصورة مجدداً في هذا البيت الذي يبدو مستلهمًا منها :

فأنت كالغيث إن نالته مخصبةٌ ربت وأعطت من الخيرات ألواناً[٣]

وهو استلهامٌ يدور في إطار الحديث الشريف ولم يغيّر شيئاً من عناصره .

• • •

---

(١) من قصيدة " أين الوفاق " – مج الخضراء – ص ٩٠٣ .

(٢) رواه البخاري في صحيحه – دار الفكر للطباعة والنشر – بيروت ١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م – المجلد الأول – ج١ – كتاب العلم ص ٢٨ .

(٣) من رباعية " الإحسان " – مج النيل – ص ٦٤٦ .

جـ - المفاهيم والدلالات الدينية :

حمل الدين الإسلامي وقبله الأديان السماوية الأخرى اصطلاحات ذات دلالات ومفاهيم ترتبط بالدين عقيدةً أو جزاءً أو شعائراً أو طقوساً أو غير ذلك ، فوجد الإنسان في جعبته حصيلة ضخمة من هذه المفاهيم امتزجت بمعرفته وثقافته وشكّلت جزءاً من لغته محتفظةً بطابعها الديني ودلالاتها السامية .

والمطّلع على إنتاج الزمخشري يراه زاخراً بها على امتداده ، ولا تتجاوزها عيناه في قصيدة أو مقطوعة إلا وقعت عليها غير بعيدة من ذلك الموضع ، فيلقى الشاعر يرسم صورةً تُعمل مفهوم الملاك ، أو الجنة أو الفردوس ، أو جهنم[١] ، أو الغيب ، أو التنسك والرهبنة[٢] ، أو ما إلى ذلك من المصطلحات التي تولّدت عن أجواء دينية وكانت ثمرة من ثمرات الروحانيات والعقائد والشرائع المختلفة .

فعلى سبيل المثال ، يرسم الزمخشري بعض صوره مستعيناً بالمدلولين " ملاك وجنة " فيقول :

يا ملاكي ويا جنة الحسن إني أتنزى من الجوى أنقذيني[٣]

وفي أخرى يقول :

جنة الحسن كل ما فيك حلوٌ وجميلٌ إلا التجني فمرُّ

. . . .

وقوامٌ لولا الخدود ولولا لفتةُ الجيد والنهودُ وثغرُ

قلت : هذا ملاك حسنٍ تجلّى وله في القلوبِ نهيٌ وأمرُ[٤]

---

(١) انظر مثلاً قصيدة " وراء الأمل " – مج النيل – ص ٢٠٩ ، رباعية " رحلة على الصاروخ " – ص ٤٢٣ .

(٢) انظر مثلاً قصيدة " إلى الربى " – مج النيل – ص ٦٦٤ .

(٣) من قصيدة " وردة الحب " – مج النيل – ص ٧٦ .

(٤) من قصيدة " تغريدة " – مج النيل – ص ٧٧ ، ومن هذه الصور أيضاً ما تجده في قصيدة " الحب الأول " وَ" همسة " – مج النيل – ص ٢٦٣ وَ ٣٣١ على التوالي .

وفي ثالثة ، تتكامل دلالة " الملاك " في الصورة بلمساتٍ أخرى تُضاف إليها ، فالملاك – مع طهره وجماله ونورانيته – حاملٌ للرسالة – أحياناً – وهو ما يرغب الشاعر في إعماله حين يقول :

بل ملاكٌ ومن أغانيك وحيٌ حمّل الفنّ والخلود رساله

أنتَ بلّغتها فصدّق منّا من براه الجوى وزاد اشتعاله

. . . .

فإذا فنُك الموثّر إعجا زُ رأينا سلطانه وفعاله

فكما شنت رجّع اللحن فناً لقلوبٍ قد آمنتْ بالرساله[1]

و" الفردوس " و" الخلْد " مصطلحان وثيقا الصلة بالجنة ، فالفردوس أعلى مراتبها ، والخلدُ حال ساكنيها ، وكلاهما من المفاهيم النابضة في صور شاعرنا ، وهذه قصيدة " موطني " تضمّن صورة اشترك الخلد في تركيبها جاء فيها :

ومن الخلد في ثراه أفانينُ جمالٍ تزيده تمجيدا[2]

أمّا " الفردوس " فيتمثل في " عين العزيزية "(*) التي اجتمع لها من المباهج ما يثير في الأذهان اللوحة الجمالية لذلك العالم الغيبي ، إذ يقول :

ويسقيها الحيا لتعود روضاً ينظم من غلائله فنونا

بها المكاء يشدو والقماري ترجّع ما يهزّ السامعينا

بها الأزهار تنشر من شذاها أريجاً يملأ الدنيا فتونا

بها الأنسام تخفق راقصات تداعب في ملاعبها الغصونا

بها الأرواح تخطر عاطراتٍ وقد قامت لدى الفردوس عينا[3]

---

(١) من قصيدة " لست ملاكاً " – مج النيل – ص ٢٦٠ .

(٢) مج النيل – ص ٤٧٤ .

(*) عين ممتدة من وادي فاطمة بمكة إلى جدة .

(٣) من قصيدة " عين العزيزة " – مج النيل – ص ١٩٠ ، وانظر من صورهم إيضا ما ورد في قصيده " همسات١ " – مج النيل – ص ١٠٧ .

ويلتقي المفهومان في هذه الصورة التي يرسمها الشاعر لفتاة رأى في استواء خِلْقَتها وتناسق مفاتنها واكتمال جمالها ما ذكّره بالفردوس ، وهو أمرٌ غيبي لا تقييد في تخيّل عناصر الجمال فيه . يقول :

كأنّي والفردوس فيها منمقٌ   لدى الخلد ، إذ يلقى مناه المجاهد[1]

والزمخشري عاشقٌ متفانٍ ، وهو يخلص لهذا العشق فينفرد له ، ويختار لتصوير هذا الانفراد والانقطاع مصطلح المحاريب ، والمحراب موضعٌ للعبادة والطاعة . من مثل قوله في قصيدة " فراق " :

أنتِ محراب صبوتي ، أنت إلها   م قصيدي ، وأنتِ أنس الوجودِ[2]

وله في ذلك أيضاً :

يهيم ويشدو بالترانيم والصدى   يرنّ بألحان الصبابة والوجدِ
أهيم ومحرابي لدى الروض أيكةٌ   تصيخ لألحاني ويحلو بها وردي
أُحبّ وإلفي في الخميلة طائرٌ   يحنّ إلى قربي ، ويلتاع من بُعدي[3].

ولعل اختيار الزمخشري لهذه الألفاظ – مع ما لها من قداسة وجلال يرقيان بها عن الذكر في مواضع الحب والغيّ وما شابههما أثرٌ عن اقتفاء خطا شعراء المهجر وأبولو في صورهم الشعرية ، إذ كانت مثل هذه الصور الموظفة لمفردات المحراب والكعبة في مواقف الحب ترد كثيراً في أشعارهم ، وهو منهج لا يقبله الدين الحنيف وقداسة شعائره ومظاهرها .

والغيب والأقدار مسلمات روحانية عرّفت بها الأديان السماوية جميعاً ، وأصبحت حقائق لا ينكرها إلا ضالّ ، ولذا كان من البدهيّ أن تطل عبر شعر الزمخشري – وهو

---

(١) من قصيدة " عتاب " – مج النيل – ص ٢٢٦ .

(٢) مج النيل – ص ١٣٩ .

(٣) من قصيدة " هذه نفسي " – مج النيل – ص ٢٠٣ ، وانظر من أمثلته أيضاً ما كان في قصيدة " نداء " – مج النيل – ص ١٦١ .

الشاعر المسلم - فيقول في تصوير " الصباح " مضفياً عليه مسحةً من اعتام المجهول بتجاهل الحقيقة العلمية لحدوث ظاهرة النهار والليل ، وبناء تصوّر آخر له لا يقبل التحديد لأنه نابعٌ من اللامحدود :

وعلى الدرب تباشير صباحٍ من وراء الغيب آتٍ(١)

ويرى القدر ذا أوجه عدة ، فالمرتقب منه أن يأتي مبتسماً محملاً بالسعادة والأماني المحققة ، لكنه - وللأسف - يكشف عن وجهٍ عابسٍ مشحونٍ بالمخاوف وخيبة الأمل . وهو ما يتضح في قوله :

وأحلامي التي رقصت بأمسي تـوارت في سجوفٍ حالكاتِ

وكنت بها أعيش مع التمني وأرقب بسمة القدر المواتي(٢)

وجاء في قصيدة " أنشودة الملاّح " هذه الصورة الجامعة للعنصرين :

الدجى بحرٌ ، وقلبي سابحٌ وإلى أين سيمضي ؟ لست أدري !

والنجوم الزهرُ في عليانها سفنٌ للغيب بالأقدار تجري(٣)

وهي صورة صدر فيها الشاعر عن الاعتقاد القديم في الأنواء ، وأنها رهنٌ للغيب تجري بما يطويه من المقادير ، الصورة - مع جمال رسمها ودقة بنائها - تمثل إحدى هنات الزمخشري في اختيار عناصر صوره وأفكارها ، إذ ينزلق بهذه الصورة إلى منهجٍ رفضه الإسلام بكل تفاصيله ودقائقه ، وهو الاعتقاد في النجوم والأنواء ، وإسناد شيء من وقوع الأقدار إليها .

ومن اصطلاحات الكتب السماوية المقدّسة تطالعنا كلمة " الآيات " بمدلولها الديني المعروف والمتصل بما أثر الوقف عند نهايته من جمل التنزيل وعباراته ، في تصويرٍ على الحقيقة أو على سبيل المجاز . حيث تجد هذه الصورة في قصيدة " موكب النور " :

---

(١) من قصيدة " الفجر " - مع النيل - ص ٦٢٥ .

(٢) في رباعية " يد النسيان " - رباعيات الخضراء (مخطوطة) - الورقة الثانية

(٣) مع النيل - ص ٢٢ .

بالذي كان هديه تنزيلاً محكم القول في بيانه لألاءُ

كل آياته مناهل للخير ، وفيضٌ يعبّ منه الظماءُ

فهي وردٌ سبيلها طاعة الله وفي نهجها السويّ الشفاءُ(١)

إنها آيات القرآن الكريم : مناهلُ للخير وريٌّ للظمأى ، أما سبيلها الذي تدعو إليه فطاعة الله ورضوانه .

وربما كانت الآيات في كتاب الحسن المبجّل ، ولها إعجاز ساحر كما هي معجزة آيات القرآن الكريم :

لها من الحسن آياتٌ مفصلةٌ وإن إعجازها من سحرها عجبُ(٢)

والآلام " سِفْر " تمزق آياته حشاشة الشاعر ، كما يقول :

حنانيك أمي لا عقوق ولا نكر ولكنها الآلام في قبضتي سِفْرُ

قرأت به الآيات تفري حشاشتي ويعشى بها طرفي ويُطوى بها العمرُ(٣)

وتبدو هذه الصورة غريبة لمن يقف عليها ، فالإنسان – بضَعفه – يقبض على الأقدار القاسية – وهي الأقوى ، وإذا تجاوزنا ذلك إلى تأويل معنى سيطرة الإيمان والصبر على تلك الآلام ، وجدنا أمامنا حلقة مفقودة أخرى ، إذ أن الشاعر يعاني الأمرّين مع أنّه يضع الآلام في قبضته ، ومسلكه في تقديم هذه الصورة خفي ، فهو مكره على القبض عليها لا مختار ، ودليل ذلك أنه يجعلها سِفراً – وهو فصل من الكتاب المقدس – يجب الأخذ بتشريعاته ، وافقت الهوى أو لم توافقه ، وعلى الإجمال ، تبدو الصورة متعارضة مع الخلفية المتكوّنة لدى القرّاء حول السِّفر والآية ، وهي الاطمئنان والشفاء ، فالشاعر يخالف ذلك بتحويلهما آلاماً وأوجهاً للمعاناة .

والأحكام التشريعية التي ساست بها الأديان الأمم ، منهل آخرُ نهل منه الزمخشري في تجربة التعامل مع المفاهيم الدينية في التكوين الخيالي لتراكيبه ، ولعل إرجاع هذه

---

(١) مج النيل – ص ٩٧ .

(٢) من قصيدة " خديعة الحسن " – مج النيل – ص ٣٢٦ .

(٣) من قصيدة " أمي " – مج النيل – ص ٢٨٨ .

الدلالات التشريعية إلى المنهل الإسلامي أقرب إلى الصحة ؛ فهو الدين الذي تشرّب الشاعر عقيدته وشرائعه و- في الغالب - كان سبيل اتصاله بتشريعات ما عداه من الأديان مصدري الإسلام : الكتاب والحديث الشريف .

لقد كان من أثر هذا الجانب في تغذية الصورة الدينية عند شاعرنا ظهور صور كثيرة في شعره توظف الفرض والصلاة والسجود والأذان ، والصيام ، والحج والطواف ، والتسبيح والاستغفار ، والثواب والخطيئة والإثم ، وهي جميعاً لا تُجحَف حقها في القيام بالصورة كاملةً ، أو الإسهام في تشكيلها بتمثيل أحد أطرافها ، وربما اتسع نطاق حضورها فتتابعت في صور يحمل كلٌّ منها ملمحاً دينياً مصوّراً ، وهذا الأخير كثير عنده ، وأيّاً كان وضعها في أداء الصورة فإن الشاعر راوح في ذلك كله بين النجاح والإخفاق . يقول في قصيدة " النفس المؤمنة " وقد أتى فيها على ذكر " الصلاة " :

الرزايا عظة الغافل في دنيا الفناءِ

وصلاة النفس في النجوى محطٌ للرجاءِ[1]

يتنفس الشاعر من خلال هذه الصلاة بكيفيتها " الصوفية " : الخلوة بالنفس ومناجاة الرب ، وهي لحظاتٌ يستمتع بها ويجد فيها راحته ، ولذا يكرر التغني بها والحنين إلى ما فات منها بقوله :

كهف أحلامي ومحراب صلاتي

أترى تصغي إلى حرّ شكاتي

وتناجيني بماضي أمنياتي

بعد أن أكديتُ في شوط حياتي[2]

---

(١) مج النيل - ص ٩٤ .

(٢) مج النيل - ص ٢١٨ .

ويذهب شاعرنا أحياناً إلى استشعار روحانيات الصلاة المكتوبة بسجودها وركوعها، فيقف على بعض ذلك معمقاً الإحساس بما فيه من الخضوع والاستكانة ، يقول في رثائه لوالده :

.... ناسكاً يقطع الليالي سجوداً وإلى الله في السجود أنابا[1]

وفي أخرى " سجد الشاعر " ، لكنه هنا سجود الرجاء والتقرب إلى من يهوى[*] :

يا منى النفس والغواية في الحبّ ، رشادٌ لقلبيَ العربيدِ

كم توجعتُ من شجوني وأذرفتُ دموعي وكم أطلتُ سجودي[2]

وَ" الأذان " ، إعلانٌ لوقت الصلاة ، وقد تلمّس الشاعر من خلاله ما يتعطش إليه من وقار الصلاة وسكينتها بقوله في وصف الفدائية الجزائرية " ملك شمخرون " :

هي غيداءُ صوتُها رجعُهُ الرعدُ مخيفُ الصدى بكل مكانِ

ساحرُ الوقعِ فيه وحيٌ من اللّهِ ، وفيه مهابةٌ كالأذانِ[3]

غير أني أراه هنا يفقد الصورة تماسكها العضوي حين يصادم بين سحر الصوت وبين تخويفه لمن يسمعه ، فالصوت الساحر لا يرعب أو يخيف ، ولا يلتقي مع الرعد في أي جانب صوتي مرغوب ، وقد كان الأولى به تلافي وصفه بالسحر لّما كان المقام يقتضي تصوير قوة صوت هذه الفدائية ومهابتها وشجاعتها ، أضف إلى هذا المزلق من الشاعر ، كون الجزء الأول من الصورة مركباً إلى حدّ تستغلق معه الصورة على الفهم ، فالرعد صدى لصوت الموصوفة ، وهذا الصدى له صدىً أيضاً ، فلا الشاعر جعل الرعد صوتاً لها يسري صداه في الأمصار والأقطار ، ولا هو استغنى عما نسبه لهذا الرعد من الأصداء . إنها صورة غريبة متداخلة .

---

(١) من قصيدة " رثاء " — مج النيل — ص ٨٥

(*) أكثر الرومانسيون العرب إعمال كلمات الركوع والسجود والكعبة والطواف في أشعارهم العاطفية والغزلية ، وذلك تأثرًا بالرومانسية الغربية ، مما يبدو غريباً على الطابع الإسلامي .

(٢) من قصيدة " فراق " — مج النيل — ص ١٣٩ .

(٣) من قصيدة " ملك " — مج النيل — ص ٢٧٠ .

أمّا " الصيام " فيتلطّف شاعرنا في توظيفه ، إذ يجعل من مناسكه وشعائره نظائر يُحسن بها التحليل لموقفٍ يرسمه في هذه الأبيات :

فإن لاح منك الصدّ إذ أنت واجدٌ فعمّا قريبٍ سوف تَبلى المواجدُ
وما بحثُ بالعُتبى وأعني بها القلى على أيّ حالٍ حسبك الله شاهدُ
فإن كان لي ذنبٌ ستُمحى خطيئتي فبعض مثوباتُ " الصيام " التواددُ(١)

والكعبة مشعرٌ مقدّس شرع الله لعباده الطواف حوله مهابةً وتكريماً ، ولأن للمحبوبة في نفس الشاعر مكانةً عظيمة ، فقد قصُرت جميع الأوصاف عن تمثيلها وتقديمها ، وما وجد أهلاً لهذا التصوير إلا أن تكون تلك الفتاة كعبةً يطوف حولها ويتوسّل بين يديها بالنشيد(٢) . وقد سبق الشاعر إبراهيم ناجي شاعرنا إلى تناول الكعبة في التصوير حين جعل دار المحبوبة كعبةً يطوف حولها ، وهو أقرب للنجاح في التصوّر من الزمخشري الذي جعل محبوبته نفسها كعبةً فسلبها بذلك الروح والحياة .

ويبدع الزمخشري في رسم لوحة الحج وقد توافدت فيه جموع الحجيج طائعةً ملبية تغمرها مشاعر الإيمان والتقوى :

يا إلهاً لرحبه قد قصدنا وحططنا الرحال في الإسراءِ
لعلاك الذي تجلّى بمرآك وسدّ(*) الفضاءَ بالأضواءِ
بمعاني الجلال فيك ، وبالقدس وما فيه من سنىً وسناءِ
في صعيدٍ به المشاعر ضجّت بوفودٍ تناثرتْ في الفضاءِ
في صعيدٍ به المواكب طافتْ لَها الطهرُ في الشفوف الوضاءِ
في صعيدٍ به المآزرُ بيضٌ حاكها الحب من نسيج الصفاء

---

(١) من قصيدة " عتاب " – مج النيل – ص ٢٢٦ .

(٢) انظر قصيدة " فراق " – مج النيل – ص ١٣٩ .

(*) كان الأولى بالشاعر أن يستخدم كلمة " ملأ " أو " أنار " ملاءمةً للصورة المرسومة .

في صعيدٍ بـه الجموع تلاقـتْ فــي نـداءٍ مجلجـلِ الأصـداءِ[1]

إنـها " فرائـض " أعمـل الشـاعر اصطلاحاتـها وكيفياتـها ومـا يتصـل بـها من ملامـح التنسـك والعبادة في اتجاهـه التصويـري ، وقـد عمـد إلى الإفـادة كذلـك من هذا المصطلح العام لها – وأعني به الفرائض أو الفريضة – ليقيـم بمساعدته صـورة شعرية . هاهو يشيد بالحب العظيم لتونس الخضراء التي تسرّى فيها عن أحزانه وآلامه قائلاً :

جنتها استريح في روضها الزاكي فتندى من العبير الجيوبُ

فـإذا جاشـت المشـاعر بـالحب ففـرضٌ أداؤه مطلـوبُ[2]

ويرى في الرئيس التونسي – الحبيب بورقيبه – أباً للعرب حبُّه " فرض عين " على الشاعر ومن معه :

يا أبا العـرب يـا حبيب الملايين نَثَار القلوب منا نشيدُ

وإذا كان أداء الفرض – وهو فرض عـين – لازمـاً لا ينبغي التفريـط فيـه ، كـان تركه إثماً وخطيئةً يُحاسب المرءُ عليها ، ومن هذه القاعدة التشريعية ، وجد الزمخشـري في ألفاظ " الإثم " و" الخطيئة " و" الذنب " واشتقاقاتهما مادةً جيدة لتشكيل صوره ، مانحاً إياها مرونة كبيرة في التعامل تجاوز بها نطاق تبعة الإخلال بالتكليف التشـريعي إلى تبعات الإخلال بأي واجبٍ من واجبات الحياة التي يُعنى بها ، وعلى رأسها التزاماتـه في الحب .

يقول في استعمال هذه الألفاظ في سـياقها المعـروف المرتبـط بالتقصـير في الواجـب

---

(١) من قصيدة " لبيك " – مج الخضراء – ص ١٦٦ . ومن صوره أيضـاً ما جاء في قصيـدة " طلعة اليمن " – مج النيل – ص ١٨٣ .

(٢) من قصيدة " المنى " – رباعيات الخضراء (مخطوطة) – الورقة الرابعة .

(٣) من قصيدة " أنت العميد " – مج الخضراء – ٢١٧ .

الديني :

إيه يا نفسُ إلى الله أنيبي ثم توبي
وإذا وسوس شيطاني بإثمٍ لا تجيبي
واذكري الله ففي صوتك تكفير ذنوبي
وثقي أن وراء الغيب علاّم الغيوبِ وهو الله(١)

ومن توظيفها في هذا المعنى أيضاً قوله :

إلهي خطايا عدّها ليس يُحصرُ ... يضيق بها الإحساس مني وأزفرُ
إلهي خطايا كلما ثار وازعٌ ... من النفس ضجّت في الحنايا تزمجرُ
إلهي خطايا كنت في عمق لجّها ... أجدّف لا أدري المصير وأمخرُ
إلهي خطايا ضقت ذرعاً بحملها ... وأنتَ على محو الخطيئة أقدرُ
إلهي خطايا لم يدمْ غيرُ وخزها ... وقد كنت فيها سادراً أتخطّرُ
وأطلقت للنفس الأثيم زمامها ... فصارت على شهواتها تتحسّر
إلى أنْ رمتْ بي في متاهة ضلةٍ ... وراحت بآثامي الخطى تتعثرُ(٢)

وللأستاذ عبد الفتاح أبو مدين تعقيب على سلسلة هذه الصور أوافقه فيه ، حيث يقول : « لم أجدْ في صدر هذا المطلع الذي ينبغي أن يكون مرآةً للقصيدة ، لم أجد الجرس الموسيقي ولم أجد الروح الخفيفة ترفرف عليه ، بل وجدت تنافراً يصدم الأذن بين كلمتي – إلهي خطايا – ويتكرر هذا الثقل في الخمسة الأبيات الأولى من القصيدة نفسها » . وعن البيت السادس يقول : « يقول الشاعر في صدر هذا البيت أنه أطلق لنفسه زمامها ، ثم يقول في عجز البيت نفسه أن نفسه صارت تتحسّر على الشهوات التي وقعت فيها ، وهذا تناقض واضح . فما دام قد ترك للنفس زمامها فهي تسعى جادة ما أمكنها الجهد إلى ارتكاب الخطايا والوقوع في الشهوات ، وإنما هي تتحسر

(١) من قصيدة " النفس المؤمنة " – مج النيل – ص ٩٣ .

(٢) من قصيدة " دعاء " – مج النيل – ص ١٧٩ .

على الشهوات إذا تركتها وثابت إلى رشدها وتابت إلى ربها . أما إذا كان زمامها مطلقاً فهي منغمسة في الشهوات من غير جدال في هذا الفهم الذي فهمته أنا وخالفت الشاعر فيه ... ويؤكد هذا الفهم الذي أثبته هنا قول الشاعر في البيت السابع »[1] .

أمّا عن استعمال الشاعر للمصطلحات السابقة في غير مواضعها الدينية ، فتأتي هذه " الخطيئة " التي رسم الشاعر خطوطها على أرض "الهوى" في قصيدة "مناغاة":

أيّ ذنبٍ جنيت حتى أقاسي لوعة الهجر بعد طيب الوفاقِ

بين جنبيّ عاصفٌ هاجه الحب فرفقاً بقلبي الخفّاقِ[2]

إن شاعرنا بريء من هذا " الذنب " براءةً كان يستحق بها من محبوبته وصلاً وودأ لا قطعاً وصدّاً كما تفعل . وهو بريءٌ مما يستحق عليه الاكتواء بنار الشوق حيث يقول :

ثم قالت : من أرى في جنتي ؟ قلت : طيفَ الواله المعذّبِ

عشقَ الحسنَ فاضناهُ الجوى بجحيمٍ عارمٍ ملتهبِ

. . . . .

هو رهنُ القيدِ إلا أنّه جاءَ يرجو منكِ رَفْعَ الحُجبِ

لترين(*) النارَ ماذا صنعتْ بفؤادٍ لم يكن بالمذنبِ[3]

ومن الذنوبِ ما يبلغ حدّ التحريم ، والشاعر يصدر هذا الحكم على جفاء المحبوبة وصدودها اللذين حالا دون وقوع الاتفاق :

وإذا تجفو فشكوى كلها ثورةٌ تلهبُ حُبّي واشتياقي

---

(١) " مجلة المنهل " – عدد مصوّر مبعوث من المجلة نفسها لم تتضح فيه البيانات – من مقال بعنوان " في النقد ... من أنفاس الربيع " – ص ٣٢٢ .

(٢) مج النيل – ص ٦١ .

(*) الأصل فيها « لترَيْ » على النصب بأن المضمرة ، وقد تُرك النصب ضرورةً .

(٣) من قصيدة " في روضتها " – مج النيل – ص ٥٩ . ومن توظيف مفهوم الذنب : « أكُلّ ذنب فؤادي ... » من قصيدة " طيف حسناء " – مج النيل – ص ٢٥٣ .

فـارغٌ قلبـيَ مـن بلوائـهِ فحـرامٌ حبُّنـا دون اتفـاقِ(١)

• • •

لقد اغترف الشاعر من معين الموروث الديني غَرَفات كبيرة وشى بها شعره وزكّاه، وقد كان بعض هـذه الموروثـات خاصـاً بـالدين الإسـلامي ، وبعضـها الآخـر عامـاً بـين الأديان ، وبقـي أن نشـير إلى أن لـه صـوراً وظّفـت تراثـاً دينيـاً خاصـاً بالمسـيحية وهـو " الكنيسة والديـر والرهبـان " ، فـأورد في قصيـدة " الدمـار البـاكي " تصويـراً واقعيـاً لكنائس لبنان الذي حلّ الدمار به تحت أيدي الطغاة ، يقول :

وفـي الكنـائسِ للأجـراسِ ولولـةٌ يضـجّ مـن وَقعِهَا ديـرٌ ورهبـانُ(٢)

لقد جزعت أجراس الكنائس من ذلك الدمـار فولولـت وانعكـس جزعـها أصـواتـاً حزينة ضجّ منها الدير والرهبان . ويقدّم صورة صوتية أخرى لهـذا الجـرس في قصيـدة أخرى جاء فيها :

يبوح به رغم التباعد " هاتفٌ " يجاهر عنّا بالـهوى حـين نُعجِـمُ

يـرن كنـاقوس الكنيسـة معلنـاً بـأن التي ناجيتَها كـدت تلثـمُ(٣).

أضف إلى هذا المدلول الديـني المأخوذ عـن الديانـات الأخـرى غـير الإسـلام ، مـا أشرت إلى طرف منـه مـن قبـل وهـو : السِّفْر والأسـفار ، فالكلمـة مصطلـح لفصـول " التوراة " بعهديها القديم والحديث ، والتي ضمّت في متنها أعداداً مـن الأسـفار منـها سفر التكوين وسفر الخروج وغير ذلك . وقد أفاد شاعرنا من هذا المصطلح مستخدماً مدلوله العام : الكتاب ، في أكثر من صورة . منها :

سفر من الخلد في مجد العروبة مـا شـيدتما ولـهذا الديـن إعـلاءُ

---

(١) من قصيدة " أحلام الشاعر " – مج النيل – ص ٧٥ .

(٢) مج الخضراء – ص ٨٨٩ .

(٣) من قصيدة " طيف ملثم " – ألحان مغترب – ص ١٥٨ .

وصفحة الدهـر تتلـو مـن روائعـها   وللعوالـــم والأجيـــال إصغـــاءُ[1]

وفي قصيدة " يا رفيقي " شاهدٌ آخر جاء فيه :

وبإيماننا نخلّد للتاريخ سفراً سطوره من دماءِ[2]

• • •

(١) من قصيدة " صوت الصحراء " – مج النيل – ص ٣٥ .

(٢) مج الخضراء – ص ١٠١ .

ثانياً : صور من التراث الشعبي .

من الطبعيّ أن يقودنا الحديث عن التراث في شقه الأول ، الديني ، إلى الحديث عن شقه الثاني ، الشعبي ، والذي تعد لفظة تراث لازمة له أكثر منها للمصادر الدينية المستلهمة في الصور الشعرية .

وبالنظر إلى حضور هذا النوع التصويري في شعر الزمخشري نجده يتربع على مساحة لا بأس بها من شعره تستلهم الموروث الشعبي : القديم والحديث والمشترك المخضرم ، بأبعاده الواقعية أو الخيالية (الخرافية) ، يستوي في ذلك كون الموروث سلوكاً أو قصة أو عُرفاً أو عبارات دارجة وأثيرة أو مثلاً من الأمثال التي تُضرب في المناسبات أو حتى مجرد عنصرٍ من العناصر يضفي وجوده إشعاعات تراثية على الصورة المرسومة .

فالشاعر في رباعية " نضال " يرسم لنا هذه الصورة :

وتعثرت في الطريق بيأسٍ ... في رجاه أبعثر الآمالا

بعد أن كنت لابتغاء المعالي ... وإلى شأوها أشد الرحالا[1]

وهي ملأى بأبعاد تراثية قديمة تستمد وجودها من روافد تعنى باسترجاع سلوكيات أسلافنا وأنماط حياتهم التي تمثل مصدر إلهامٍ لكثير من عطاءاتنا الفنية وغير الفنية ، ولعل هذه الصورة التي تستحضر في الذاكرة حال المرتحلين عبر الفيافي يشدّون رحالهم صوب مجاهل الصحراء طلباً للحياة ، أو يحطّونها فيما يروقهم منها ، هي إحدى صور التراث القديم المقرّبة إلى نفس الزمخشري ، إذ في شعره صدر رحب لها أشرت إلى بعض دلائله في تناول الصور التقليدية عند شاعرنا ، وهذه بضع شواهد أخرى أسوقها عنها .

ففي قصيدة " وراء الأمل " تلقانا صورة " لشدّ الشاعر رحاله " ، ويبدو من خلالها أنّ ارتحاله لا يؤتي أُكُله كما يحب ويهوى ، فعلى غرار حال الإحباط واليأس الذي انغمس فيه بعد تعثره في طريق الآمال ، تأتي هذه الأبيات لترينا وقع جفاء

(١) مج النيل – ص ٦٤١ .

المحبوب وصدوده على الشاعر الذي أقبل مؤمّلاً مستنجداً :

شددت إليك الرحل أسوان صارخاً فكان نصيبي ما أفاض التألما

جفوتَ ولم تشفق وأعرضت ساهياً فزادت حياتي من جفاك تجهّما[1]

ويضفي الشاعر هذه اللمسة التراثية على النبوّات التي ختمت مسارها في مكة المكرمة ، فكان ذاك منها " حطّاً للرحال " عدّه رمزاً للاستقرار وبلوغ الغاية ، وإن لم يكن في الحقيقة قريناً لازماً لها . يقول :

فهنا حطت النبوءات[*] رحلا ومشت بالهدى الدفوق النوال[2].

والهدى والرشد قصدٌ تُشد إليه المطايا وفي رحابه تُحط الرحال :

وإلى القصد قد شددنا المطايا لنحط الرحال في الرحباتِ[3].

أضف إلى ما سبق من السلوكيات القديمة الأثيرة عند الزمخشري اقتياد الزمام والحداء ، وقد تقدّم لهما أمثلة في الصور التقليدية[4] .

وفي بعض صوره يستلهم الشاعر سلوكاً أبقت العصور على سلطته وتواجده ، وظل محتفظاً بالحس التراثي الشعبي صدوراً عن جذوره القديمة أو عن ارتباطه بالحياة العامة للناس في مختلف العصور . وصورة اللعب بالنَّرد إحدى تلك الصور ، حيث قدّم بها فكرة الغرق في الأحداث والانشغال بذلك عن الإحساس بالزمن وبعناصر الواقع[5] .

• • •

---

(١) مج النيل – ص ٢٠٩ .

(*) يقصد بها الشاعر النبوة والرسالة .

(٢) من قصيدة " الصبر٢ " – مج النيل – ص ٣٥٩ .

(٣) من قصيدة " شراع الذكريات " – مج الخضراء – ص ١٨٥ .

(٤) انظر ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ .

(٥) انظر قصيدة " دنيا الغد " مج النيل – ص ٥٧ .

والقصة سلوك – أو جملة من السلوكيات – تصدر عن شخصيات تدور حولها الأحداث ، ومن كنوزنا الأثرية قصص قدمها التاريخ فأفادت منها الصورة الشعرية .

وقد حرص الشاعر طاهر زمخشري – في جملة من حرصوا – على الاستفادة من هذا الجانب في الميدان التصويري عنده ، فتراه يوظف القصة بوقائعها الثابتة مقدّماً بها ما يمكن عدّه " صورة تاريخية " ، أو يقف على أعتابها واضعاً إياها خلف ستار شفيف تتراءى من ورائه ، وهذا ما يمكن اعتباره استلهاماً للتراث الشعبي ، وسمة القصة في هذه الدرجة من التفعيل أنها معلومةٌ للعامة والخاصة على اختلاف ثقافاتهم ، من مثل قصة البشر الأولى الحاكية عن آدم عليه السلام وأم البشر حواء ، ملهمة الشاعر في لوحته البديعة التالية :

أيام كنّا وكان الغاب موطننا	نقاسم الوحش سكناه وأوطانه
حواء تمرح فيه وهي عاريةٌ	لكنها بشفوف الطهر مزدانه
طهارةٌ بغرير الطبع ملهَبةٌ	لم يكسُها الخبث بالتهذيب أدرانه
وآدم الأول المسكين منهمكٌ	يصطاد ليث الشرى أُكُلاً لشيطانه
والليث جارٌ له لم يرع حرمتَه	رضىً لحواء أسقى الويل جيرانه
وعندما تركا لليث مربضه	سعى لينشر حول الأرض سلطانه
وقام يحنو على الأنثى يهدهدها	لكنها قابلت بالشر إحسانه[1]

إنّ الأبيات تغيّر في كثير من ملامح القصة الأصل لكنها لم تتجرد من بعض ملامحها الأساسية ، فذكر حواء وآدم كان أحد الخطوط الأساسية المشتركة ، ووصفهما بالطهارة والبراءة من الخبث والأدران إشارة إلى الجنة التي كانت موضع أحداث القصة الأولى ، وتصوير " آدم " مسكيناً ينتهك حرمات جاره " الليث "

---

(١) من قصيدة " حواء العارية " – مج النيل – ص ٢٦٥ ، ٢٦٦ .

إرضاءً لحوائه ، إلماحٌ إلى انتهاك آدم عليه السلام – بوسوسة الشيطان – حرمة الشجرة المنهي عنها والذي ترجعه بعض الإسرائيليات إلى إلحاح حواء وتشهيها لثمرة تلك الشجرة .

والمثل قصةٌ أوجزت في كلمات وضُربت فيما يشبهها من المناسبات ، وهي من روائع تراثنا العربي والتي لا تخلو منها ثقافة جمهور الناس على اختلافٍ في كمها ونوعها وخصائصها . وقد استمد الزمخشري من حصيلته من الأمثال مقوماتٍ لشيء من صوره ، كان في بعضها يشير بوضوح إلى المثل الأصلي الذي تقوم عليه الصورة في حين اكتفى في غيره باستيحاء معاني تلك الأمثال . إليك هذه الصورة التي قدّمها الشاعر في قصيدة " قالوا .. ؟! " بقوله :

وتركــت للنفــس الزمـــا مَ فحلقــت فــوق الســحاب[1]

إنها تترسم خطى المثل المعروف " ترك له الحبل على الغارب " المضروب في إتاحة الحرية وربما مجاوزة ذلك إلى الإهمال ، والشاعر في رسمها يضع علاماتٍ على الدرب تدل على مصدر صورته فيأتي بالفعل " ترك " ، و" بالزمام " الذي استعاض به عن الحبل . والأمر أكثر جلاءً وظهوراً في هذا البيت من قصيدة " صدى " :

وأرى الدنيــا كمــا قيــل لنــا ذئبةٌ تسطو إذا لم تكُ ذيبا[2]

حيث تجد الشطر الثاني ترديداً للمثل القائل: « إذا لم تكن ذئباً أكلتك الذئاب »، والشاعر يشير إلى أن الصورة مأخوذةٌ من تراث السابقين بقوله : كما قيل لنا ؛ فبناء الفعل للمجهول يبين أن العبارة مأثور مسلم به لا يُشترط في تقبّله معرفة قائله ، وجَعْل الحديث للجماعة في كلمة " لنا " فيه أيضاً دلالةٌ على أنه عام مشترك بين المجموع البشري متحد الثقافة ، ولا يختص بالشاعر وحده .

---

(١) مج النيل – ص ٣٥٢ .

(٢) مج النيل – ص ٢٣١ .

ومن نصوص الأمثال التي راق الزمخشري الاستعانة بها في تصويره " العود أحمد " الذي ورد في بيته القائل :

فإن حُرمنا لذيذ العيش في كنفٍ   من الوصال فعودٌ أحمدٌ ثاني .. ؟![1]

وللعرب مأثور شهير فيه « إنما هو كبرق خُلَّب » ، والزمخشري يعيده على التصوّر والبصر بقوله :

ترجعها حيرى وتهفو للمسها   ولكنها ومضٌ من البرق خلّبُ[2]

وقوله كذلك :

وأطوي ليالي العمر لا شيء أرتجي   فبرق رجائي ملء عيني خُلّبُ[3]

وهو لا يخرج بدلالات المثل عما عُرف له من معاني قوة المطمع والتأميل مع صعوبة النيل والتحصيل .

أما " العين بحر " ، فمما يمكن عدّه مثلاً لقبوله التمثيل في مناسبات متعددة[*] ، وهو نص أولع به الشاعر فتكرر عنده في أكثر من موضع ، كان أحدها قوله :

فيا ضفاف الهوى قولي لطلعتها   (العين بحر) وإني فيه بحّارُ[4]

وهي – بلا شك – التفاتة جميلة من الشاعر إلى فكرة هذا المثل أبانت ببراعة عن مدى افتتانه بمحبوبته وتعلق ناظريه بها . ومن شواهده كذلك ، البيت التالي الذي يغيّر في حرفية العبارة تغييراً لا ينال شيئاً من وضوح أصلها :

فببحر العيون أصدح للحب وأشدو لسحرها بالأغاني[5] .

---

(١) من قصيدة " العود أحمد " – مج الخضراء – ص ٦٧١ .

(٢) من قصيدة " الجمال المحجب " – مج النيل – ص ٣٢٩ .

(٣) من قصيدة " زفرة " – مج النيل – ص ٧٠٧ .

(*) يقال هذا المثل رداً على من أنكر على غيره النظر إلى شيء ما ، أو في تفسير الانبهار بعيون – نظرات – الآخرين ، كما هي عند الشاعر ، أو في مناسبات أخرى .

(٤) من قصيدة " العين بحر " – مج الخضراء – ص ٤٣٧ .

(٥) من قصيدة " يا من رماني " – مج الخضراء – ص ٤٩٩ .

و" دس السمّ في الدسم " مثلٌ أيضاً كسوابقه من الأمثال لا يمكن أن يفوت الناظر في شعر شاعرنا استبانة مواضع تأثيره ، إذ تراه واضحاً لا يخفى مع استغناء الشاعر عن " الدسم " وتصوير السم مدسوساً في ملذاتٍ أخر .

يقول في قصيدة " يا ويلاه " :

هي الأوهام هاضتني وصبّت زعاف السمّ في صِرف الزلال[1]

إن السم هنا مخلوط بالماء العذب الزلال وهو سمٌ زعاف يليق أثره بما يعقّبه هيض الأوهام من التحطيم والتدمير .

لكن السم في قصيدة " رسائلي .. ؟! " أقل وطأةً على شاعرنا ، إذ لم يجاوز تأثيره اللذعة ، ومع أن الشاعر وصفها " بفتّاكة " إلا أنه عاد فأعلن البرء منها بدواء عجيب:

رسائلي والويل من رسائلي وصورٌ كنتَ بها تلعب بي

. . . .

تدس في بسمتك السم الذي يلذعني فتّاكه بالنُوَبِ

وما بي الحب الذي سكبته صرفاً بروحي ودمي المنسكبِ[*]

فقد صحوت والرضا يغمرني إذ ضمّد الجرح نوالُ الأربِ

فطبت نفساً بعد أن رأيتها وهي دخانٌ لشظايا غضبي[2].

والزمخشري – الرجل المكافح الطموح – يروي لنا بعض صفحات كفاحه مع الحياة ، وفي سبيل ذلك يستفيد من تراثنا الشعبي في الأمثال : فتجد في صورته التالية :

ألاني طويت سود الليالي أطلب المجد جاهداً سهرانا[3]

مرآة انعكس فيها المأثور المتداول : « من طلب العلا سهر الليالي » بوضوحٍ متناهٍ وتشابه كبير .

• • •

---

(١) مج النيل – ص ٢٦ .

(*) تبدو هناك فجوة بين معنى البيتين إذ لا يمثل الثاني النتيجة أو الخطوة التالية لما قبله .

(٢) مج النيل – ص ٦٩٤ .

(٣) من قصيدة " الحياة " – مج النيل – ص ٦٢١ .

ووضوح أصول الصورة المستلهمة من التراث ليس سمةً لاستلهامات الشاعر جميعاً، فربما دقّ أخذه للمثل وتلطّف في معالجة الصورة من خلاله حتى يصعب القطع بأصوله وتبقى مرجعية تلك الصورة رهن بثقافة من يتلقاها وحصيلته من هذا الموروث ، بحيث يقرنها إلى ما يراه موافقاً لها من النظائر والتي قد تختلف في رؤية نقدية أخرى ، وهو ما بدا في النماذج التالية :

يقول شاعرنا :

ويضحك اليأس من صبري ومن جلدي إذ لا يُلين قناة الصابر الضَّجَرُ(١)

من المسلّم به أن انتكاث الجهد والعجز عن تحقيق القصد مدعاةٌ للحزن والبكاء لا للضحك والفرح ، واليأس في هذه الصورة فاشلٌ عاجز عن تسديد سهامه غير أنه يواجه هذا الفشل بالضحك !! وأجدني بهذا التصوير أمام رؤى المثل الشعبي الشائع « شر البلية ما يضحك » ، والذي أناب عنه بعض العامة قولهم : « هَمْ يضحّك وهمْ يبكّي » . ولا أعلم أيهما كان نصبَ عيني الشاعر في رسم ملمح البيت السابق : الفصيح أم العامي ، أم كلاهما معاً !

وإتياناً على ذكر استلهام العامي من الأمثال ، أجد للزمخشري إدلاءً في ذلك تسير فيه الصورة على هدي المثل العامي الذي ترجّح كفّته على الفصيح في تخطيطها . ولعل أظهر ما عثرت عليه من شواهد هذا الأمر ، الكلمات الآتية :

يترامى بنا الضياعُ على الأحجار من هوةٍ إلى مسيالِ(٢)

أظن أنفاساً لمثل عامي ظريف تجري بقوة في صورة الزمخشري هذه ؛ فترامي الضياع بالشاعر « من هوةٍ إلى مسيال » يعني أنّ حاله قصةٌ للمثل القائل : « من جرف لدحديرة يا قلب لا تحزنْ » .

وعن موروث العامة الثقافي الحديث ، ينقل الشاعر عدداً من العبارات التي لا يمكن عدّها أمثالاً تذكر في مناسبات شبيهة وإن اختلفت تفاصيل المناسبة ، بل ينبغي مراعاة

---

(١) من قصيدة " في العيد " – مج الخضراء – ص ٩١٨ .

(٢) من قصيدة " الصفاء المغرد " – مج الخضراء – ص ٢٣٣ .

الاتفاق بين هذه العبارات لفظاً ومعنىً وبين المناسبات المساقة فيها ، والحرص على التمثيل الواقعي بها وإن قامت أساساً على أنماطٍ مجازية . فمثلاً :

شاع بين الناس حديثاً قول « حظي نائم أو بختي مائل » أو ما أشبه ذلك ، والشاعر يراود هذه العبارة المتداولة في بعض صوره مضفياً عليها مسحةً من إحكام الصياغة وسلامتها في الفصحى فيقول :

ووصوصة الأنواء يغري وميضها تجانبني مرماي ، والحظ راكد[1]

إنّ حظاً راكداً كدراً لا يتحرك لن يجد فيه صاحبه منقذاً يقوده إلى بر الأمان وسط معمعة الحياة وتضليلات الأماني والأهواء . والخيبة ذاتها تحالف من غطّ جِدّه في النوم قرير العين تاركاً إياه بين فكّي المصاعب تفتته وتهضمه ، وهذا ما يبوح به الشاعر في رسم معاناته :

وجَدّي نؤومٌ والحياة عصيةٌ تُعدّ لمن تلقاه سوءاً مثلماً[2]

وقد يصحو الحظ من رقاده لكن للشاعر فيه بعد ذلك أيضاً نظرة امتعاض تحمّله تبعات ما يصدر عن صاحبه من أفعال التنفيس واستدراك ما يمكن استدراكه من المطامع، والبيتان التاليان يصوّران هذا الموقف :

وهو في قبضة الشقاء رهين وعذاب الرهين مطل الزمانِ

فإذا هبّ جَدُه من سباتٍ طفح العمر كله بالأماني[3]

والحق أن تراثنا العربي القديم لم يغفل عن تأنيب الحظ والتعويل عليه في نجاح الإنسان أو فشله ، غير أن تقديم الشاعر لفكرته عنه بهذه الصيغة وشيوعها بين أهل هذا الزمان على نحو واسع رجّح النسبة إلى التراث الحديث .

ومما له أصول تراثية قديمة وأخرى شعبية معاصرة ترجّحت في صور الزمخشري بالصياغة ، قولهم : « فلانٌ معدنه أصيل » .

---

(١) من قصيدة " عتاب " – مج النيل – ص ٢٢٦ .

(٢) من قصيدة " وراء الأمل " – مج النيل – ص ٢٠٩ .

(٣) من قصيدة " جحيم قلب " – مج النيل – ص ٢١٣ .

إذ وردت الإشارة إلى أن الناس معادن في الأثر النبوي الشريف ، ثم تناقلت الأجيال فكرة " معادن الناس " حتى بلغت العصر الحديث وقد وقع عليها بعض التغيير بتقسيم تلك المعادن إلى أصيل وغير أصيل ، والأول يشير إلى كرم الأخلاق وطيب المنبَت والنسب في حين يعني الآخر العكس . والزمخشري يختار الأول ليودعه صورته الآتية في الإشادة بالرئيس التونسي " الحبيب بو رقيبه " :

" حبيبٌ " كل ما فيه حبيبٌ طويل الباع .. موفور الإباءِ
تصافحه بتونس شامخاتٌ من الأمجاد تبهر كل رائي
. . . .
وتشهد أن معدنه أصيلٌ عروبته تزمجر في الدماءِ[1].

ومن جهةٍ أخرى ، وُجد في شعر الزمخشري استلهاماً لصور شعبية لا يُشك في حداثتها ، وهي تنطلق من مسلمات عامة عرفها الإنسان منذ القدم ، لكنها تعيد تشكيل تلك المسلّمات شكلاً ومضموناً .

فجملةٌ مثل قول : « فلان له وزنه » – الدارجة في مجتمعاتنا العربية اليوم – تصدر عن المفهوم المعروف للوزن والميزان وأن للأشياء أوزاناً تُقاس وتقدّر ، ثم تتجاوز حدوده الضيقة المتعلقة بالكتل الجسدية لتعبر عن موزونات أخرى معنوية كالمكانة العلمية والقيمة الاجتماعية والوجاهة ونحوها ، وتضيق عن دلالات الوزن الشاملة للخفّة والثقل لتنمّ عن الثقل فقط ، ومن هذا التصوّر الأخير للجملة أقام الشاعر إحدى صوره قائلاً :

كلهم ظافرٌ ... يباهي به العُرْبُ وفيه رجاؤنا المنشودُ
وله وزنه إذا احتدم الرأيُ وفي ساحة الوغى صنديدُ[2]

ومن لطيف هذا المحور من تراثنا الشعبي ، أن يُنعت عديم الأهمية والفائدة من الناس " بالصِّفْر " فيقال : أنتَ صِفْر ، أو فلانٌ صِفْر ... الخ

---

(١) من قصيدة " في مطار تونس " – مج الخضراء – ص ٢٣ .

(٢) من قصيدة " أنت العميد " – مج الخضراء – ص ٢١٦ .

ومع أنّ أحداً لا ينكر شهرة الصفر منذ القدم عند العرب في الدلالة على الرقم (صفر) ، أو الإشارة إلى خلو الإنسان من الممتلكات أو إيابه من حيث قصد دون قضاء حاجته وتحقيق بغيته بقول : « صفر اليدين » ، إلا أنّ المتناهي إلى علمي – وهو قاصر – لا يذكر أنّه حُمِّل الدلالة على تحقير الشخص والتقليل من دوره وأهميته في المجتمع والحياة بوروده في مثل العبارات المذكورة آنفاً ، وهو ما صارت إليه إحدى دلالاته في عصرنا الحديث .

والشاعر طاهر زمخشري الذي يستعمل إحدى الدلالات التراثية القديمة للصفر في قوله :

... فإذا بي أعود صفر اليدين

من أمانٍ نسجت منها الخيالا

فتهادى يضفي عليك جمالا(١)

يعود فيبني صورته على أساسٍ من الموروث الشعبي مزدوج الدلالة لهذه اللفظة بقوله :

فليقل من يشاء إني صفرٌ أنا كنزٌ مفتاحه الإغضاءُ(٢)

فالصورة تُحمل على وجهين من التراث ، أحدهما قصد معنى الفقر والخلو من الأملاك والأموال ، بقرينة لفظة " كنز " التابعة لها ، و" الصفر " بهذا المعنى يوافق الصيغة المتعارف عليها " صفر اليدين " ، أما الثاني فقصد معنى الموروث المعاصر : التحقير والتقليل من الشأن ، وهذا المعنى سائغ صحيح في الشطر الأول لكنه لا يؤالف تتمة البيت التي أعطت معنى عدم مبالاته بالفقر ، لأنه استعاض عن المال بالأخلاق والصفات الفاضلة وأولها الإغضاء والعفو .

وعرف العرب " الظل " ، وأنه انعكاسٌ لهيئة جسم من الأجسام ينجم عن اصطدام الضوء به ، وأدخلوه تعبيراتهم المجازية بقولهم : « هو في ظل فلان » ، أي في

---

(١) من قصيدة " صليني " – مج النيل – ص ٤٣٧ .

(٢) من قصيدة " في الصميم " – مج الخضراء – ص ٤٦٩ .

كنفه ورعايته ، فلما بلغت هذه العبارة مجتمعاتنا مثّلت لمحةً تراثية شعبية ، كما ظهر إلى جوارها لمحةٌ أخرى لتراثنا توظف صور " الظل " من خلال قولهم : « فلانٌ ظلٌّ لفلان » دلالةً على معنى التبعية . وهذه الأخيرة استلهمها الزمخشري في صورة من سلسلة صور حياته البائسة أبان فيها عن ارتهان مصيره بفلك الأيام الزائلة ، إذ أنشأ يقول :

أنا في دنياي ظلٌ لحياةٍ لا تدوم

وهوى نفسيَ لو أقفوه شيطانٌ رجيم

وحياتي بالشجا الكاوي حرورٌ وجحيم[1]

إن معظم كثافة هذه الصورة الجميلة نابعٌ من الخط الأول فيها والذي يُفيد من المأثور الشعبي – موضع الإشارة – ، وجمالها يكمن فيما لحق الظل من الأوصاف ، فالشاعر ظلٌ " لحياةٍ لا تدوم " ، ولَمّا كان الظل رهناً لما هو منعكس عنه ، فإن حياة الشاعر هنا زائلةٌ لا محالة لانعكاسها عما يزول " وهي الحياة " . وهذه حقيقة أزلية لا يجادل فيها أحد مذ قطع بها القرآن الكريم في قول الله تعالى: ﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ﴾[2]. والشاعر أعاد التذكير بهذا الأسلوب التصويري البديع .

بقي أن ألمح إلى أن ثمة عبارات أخرى شائعة بين العامة ولها جذورها في تاريخ الإنسان المعاصر ، استغلها الشاعر في تشكيل صوره فكانت جزءاً من تركيبها ومعناها، من هذه العبارات جملة « فلانٌ فوّت فرصة » أو « فاتته الفرصة » ... الخ ، والتي تلقانا في موضع من قصيدة " ليالي الحب " جاء فيه :

أين من كانت إلى فتنتها ... تَشخص الأبصارُ من كل الجهاتِ

كلما حاولت أن أجتازها ... تهرب الفرصة مني للفواتِ[3].

ومنها أيضاً جملة الموّال العربي الشهيرة " يا ليل يا عين " ، والتي يوظفها الشاعر توظيفاً بارعاً فيه حس " التورية " ، فلفظتي الموّال – كما يتبادر إلى الذهن أنهما

---

(١) من قصيدة " النفس المؤمنة " – مج النيل – ص ٣٥٠ .

(٢) سورة الرحمن – آية رقم (٢٦) .

(٣) مج الخضراء – ص ١٩٨ .

كذلك – يمكن أن تكونا خطاباً جديداً من الشاعر لليل والعين اللذين رصد تواصلهما في صورة سابقة . وهاهما البيتان :

والليل أعذب موَّالٍ به صَدَحَتْ   عينٌ بأهدابها نايٌ وميزانُ

يا ليلُ يا عينُ ما أحلى حديثكما   إليه أهفو وحرُّ الشوق ظمآنُ[1] .

والحديث عن أعراف المجتمع العربي القولية يفضي إلى تناول الأعراف الفعلية التي أقرّتها الذخيرة الثقافية للمجتمع ، وشكّلت موروثاً شعبياً تكفّل بنقلها وتسجيلها لتقوم عليها بعض إبداعات مَن يهتم بها من الشعراء .

وأبرز نماذج استفادة شاعرنا من هذا النمط للموروث الشعبي بيته الوارد في تصوير الألم الفلسطيني والطغيان الصهيوني ، والذي يقول :

قالوا : السلام ، وباليسار تصافحوا   وعن اليمين عَمُوا . فأين الموثق ؟[2]

فلا مجال للمغالطة في أن الزمخشري يستلهم التربية الإسلامية السارية في البلاد العربية منذ عصور متطاولة في الحث على التيامن في الطيبات والتياسر فيما عداها ، والتصافح لارتباطه بمعاني التواصل والتسامح والتقارب تعورف على التيامن في أدائه ، ثم اتسعت وظائفه الإشارية فأصبح علامةً على الصدق في المواثيق وتأكيدها ، وبالتالي كان في استعمال اليسار دلالةٌ على ضعف ذلك الميثاق والتشكيك في مصداقيته وتوكيده . وهذا ما يستلهمه الشاعر هنا في تصوير الخيانة اليهودية .

• • •

ومن مورد استيحاء تراثنا الشعبي الغني تأتينا صور شعرية قد طُعِّمتْ بعناصر تراثية سبحت في مجاليها أخيلة أسلافنا فأخرجوا منها عجائب أسطورية كانت منارات في فكرنا الشعبي ، ولعل عناصر مثل عبقر والأشباح والغول والمارد وبساط الريح ، فيها ما لا يخفى من وهج الحكايات الشعبية التي طالما تلذذنا بالاستماع إليها على ألسنة أمهاتنا وجداتنا أو بقراءتها في كتب القصص والحكايات أو بمتابعتها في مصادر أخرى

---

(١) من قصيدة " موال " – مج الخضراء – ص ٢٤٦ .

(٢) من قصيدة " نداء فلسطين " – مج النيل – ص ٣٠٨ .

تقدّمها . والزمخشري - الرجل الذي كان طفلاً تشدّه الحكايات - نما وأثرها في نفسه، وللشخصيات الأسطورية بصمة عميقة على قلبه وأحاسيسه امتدت من بعد إلى شاعريته وفنه ، فقدّم في إنتاجه ملامح تعلن عنها ، متدرجاً في التأثر بها قلةً وكثرةً من عنصر إلى آخر .

فعبقر ، وهو « موضعٌ تزعم العرب أنه موطن للجن ثم نسبوا إليه كل شيء تعجبوا من حِذْقه أو جودة صنعته »[١] ، يحتل مكاناً متصدراً عند الشاعر ولا يكاد ينافسه في هذه الصدارة سوى " الأشباح " التي تشغل حيزاً لا بأس به أيضاً .

والعبقرية في أكثر صور الزمخشري صفة للمحبوبة وجمالها وفتنتها وأدائها ، فهي غرام الشاعر وهي سحره الذي لا ينفك عنه . استمع إليه فيما يلي من نماذج :

يقول متغنياً بصوت تلك المحبوبة :

وترانيم صوتها رجع لحنٍ عبقري مستعذب الترديد[٢]

ثم يعاود " عبقرة " الصوت في موضع آخر ، لكنه الآن صوت " تغريد الطرف " :

وعلى طرفها يغرّد هدبٌ خافت الرجع عبقري البيان[٣]

وهدبها المغرّد راقصٌ أيضاً وفي رقصاته ومضٌ " عبقري الإشعاع " :

يا سمير الهوى على هدبك الراقص نجمٌ ينير بالومضاتِ

بابليٌّ مشعوذٌ بالترانيم يبث الأسحار بالنظراتِ

عبقري الإشعاع يستنفر الفتنة يذكي مجامر الصبواتِ[٤].

وقد تكون العبقرية سمةً لموصوفات أخرى غير المحبوبة ، وهو قليلٌ ، إذ تجده في قصيدة " أنغام قيثارة " يمنح شرف هذه الصفة لقيثارته التي أحيت في قلبه ذكريات

---

(١) المعجم الوسيط مادة (عَبْقَرَ) .

(٢) من قصيدة " في محراب الخيال " - مج النيل - ص ٢٤ .

(٣) من قصيدة " فرحة الأشجان " - مج الخضراء - ص ٣٢١ .

(٤) من قصيدة " طائر الشوق " - مج الخضراء - ص ٢٠٧ .

الأحبة :

إيـه قيثـارتي أعيـدي النشـيدا واملأي مسمع الدجى تغريـدا

صوتـك العـذب مثلمـا كـان صداحـاً نغـوم الصـدى نديـاً ودودا

. . . .

عبقـري الأداء ، زاكـي التعبيـر ، ويـروي بمـا يبـث الكبـودا[1].

والملحوظ في هذه الصـورة ومـا قبلـها أن الشـاعر لا يخـرج عـن الدلالـة المعجميـة لكلمة " عبقر " والتي قدّمتُها في بداية حديثي هذا ، غير أنه أحياناً يفعل ذلـك ، وهـذه صورته في قصيدة " يوم الجلاء " توظف العنصـر توظيفاً يتفـق مـع ارتبـاط تراثـي عـام وشائع في التصورات حول وجود وادٍ للشعراء يسمى وادي عبقـر يجتمـع فيـه شـياطين الشعراء ، على اعتبار أن لكلّ شاعر شيطاناً يغذي شـاعريته . يقـول في التغني ببطولـة " الفدائي " :

فهو في قبضة الردى يصفع الذل ، وفي السجن عبقر الشعراء[2]

فالصورة هنا تجعل للفدائي في التأثير وتحريك النفوس والهمم ما لعبقر الشعراء مـن قوةٍ في تحريك شاعريتهم وتنشيطها[3] .

و" الأشباح " ظلالٌ وخيالاتٌ تتراءى للناظر ، قد تكون لشـخص غـير جلـي مـن بُعد ، وقد تكون خيالاً لأمر معنوي لا يُرى ، من مثلها في قولهم : شبح الموت ، وشـبح الحرب ، وبسبب هذا المعنى الأخـير ارتبـط ذكـر الأشبـاح بـدلالات الإيـهام ومشـاعر الخوف حتى بلغ ذلك في التصوّر الشعبي الحديث حدّ توارد تصوّراتٍ لشـخوص خفيـة تحركها وتتحكم فيها – كالجن مثلاً – بمجرد ذكر الكلمة .

---

(١) مع الخضراء – ص ٤٠٧ .

(٢) من الخيام – ص ١١٩ .

(٣) انظر مزيد من توظيف " عبقر " في مـع النيـل – ص ٣٣٤ ، ألحان مغترب ص ٩٢ ، ص ١٧٦ ، ومواضع أخرى من شعر الزمخشري .

والمفاهيم الثلاثة للشبح والأشباح قدّمتها الصور الشعرية التي تستلهم هذا العنصر الخيالي في شعر الزمخشري ، فكان له في بعضها صورة الجسم المتراءي في غير وضوح ، كما هو في قوله من قصيدة " ذكريات الأمس " :

فـإذا بـي علـى جنـاح الديـاجي شـبح غـاب فـي ثنايـا الظـلام[١]

صورةٌ مؤلمةٌ للشاعر المسكين الذي نهشته الأيام بآلامها واعتصرتـه صروفـها حتى غدا خيالاً يدفنه الظلام في ثناياه .

وأيام شاعرنا " الشقية " " معنوياتٌ " يجرد منها أشباحاً وخيالاتٍ يحملها زورقـه ، فيقول في صورةٍ تمثل للمعنى الثاني للأشباح :

وأنـا المـلاّحُ يجـري زورقـي حـاملاً أشـباح أيـامي الشـقية[٢].

ويأتي الشبح في كثير من لوحـات الزمخشـري قريناً للخـوف والرعـب ، وللإيـهام والتخييل ، وهو بهذا المعنى أقدر على التأثير في قوة الصورة ووقعها على النفـوس الـتي تتلـذذ بـالخوف والإثـارة . استمع إلى استلهامه لإحـدى هـذه الـدلالات في قصيـدة " القلب الطائف " ، حيث يحدثنا الشاعر قائلاً :

... راعـه الليلُ وهـو يلفظ أشبا حـاً ترامـتْ حيالـه كالعبـاب[٣]

إن للّيل رهبةً تخالط القلوب ، وليالي اليأس والألم أشـد رهبـةً في نفـوس اليائسـين ، وأقوى على تخييل الأشباح والخيالات المخيفة المروّعة ، وهذا ما تؤكّده تجربة الشاعر في البيت السابق ، وفي مواضع غيره كان الليل فيها ، والظلام ، والوسـاد ، مراتـعَ خصبـةً تنمو فيها أحاسيس الوجل والروع وتزدحم الأوهام والتصوّرات المخادعة .

يقول الشاعر مفجراً طاقات تصوّر الشبح من العتمة والظلام :

على جدار الصمت في كهف ظلامْ

ترتعش الأنجمُ في أستاره ...

---

(١) مج " الخضراء " – ص ٥٢٩ .

(٢) من قصيدة " أنشودة الملاح " – مج النيل – ص ٢٢ .

(٣) مج النيل – ص ٣٣ .

بالسنا المبتسم ... ونظرة " الملثّم "

فلا ترى الأعين إلا برقه

وزحمة الأشباح في قتام

يبعثر الأوهام في أفكاره

بسنان الألم ... وهو يجري بالدم[1]

وفي صورة ثانية تتناثر الأوهام أيضاً حول وساد " قلب " الشاعر المحزون :

مع الليل يشدو خافقي للضمائر ... وأوتاره الجذلى تعلّات حائر

. . . . .

يغرّد بالآهات وهي جريحة ... شواردها تلهو بطرفٍ وخاطرِ

ويستنفر الأشباح حول وساده ... تمدّ أساه باللظى والمجامر[2]

ويجمع الزمان والمكان الليل ورهبة الأشباح في مثال ثالث ، غير أن العلاقة بينهما تنحو نحواً مختلفاً عجيباً لا يظهر فيه الشاعر الضحية الوحيدة للمخاوف والأوهام بل ينظم إليه الليل ، فعيونه قلقة واجمة مثل عيني الشاعر ، ونظراته ساكنة ساهمة كما هو الحال بالنسبة للشاعر ، ولذا فهما رفيقان في رحلة الرعب من الأشباح وترقُّب المنفذ والنجاة :

وعيون الليل مثلي واجمةْ

زحف الصمت على أطرافها

وهي في جوف السكون ساهمةْ

ترهب الأشباح

ترقب الأحلام !!

علّها ترخي عن " الصبح " لثامْ[3]

• • •

(١) من قصيدة " نظرة الملثم " - حبيبي على القمر - ص ١٢٦ .

(٢) من قصيدة " خفقة شاعر " - مع الخضراء - ص ٧٨ .

(٣) من قصيدة " نظرة الملثم " - ص ١٢٧ .

ومن أساطير تراثنا الشعبي الآسرة ما جاء عن " الغول " و" المارد " ، اللذين نجح بهما كثير من حكاياتنا الشعبية في الوصول إلى القلوب .

والغول – كما تزعم العرب – نوع من الشياطين تظهر للناس في الفلاة فتتلون لهم في صور شتى وتغولهم أي تضللهم وتهلكهم(١) .

وأقدم نص في أدبنا العربي يؤسس لتوظيف هاتين الشخصتين وأمثالهما في التصوير الشعري ، بيتٌ لامريء القيس أتى فيه على ذكر " الغول " بقوله :

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونةٌ زرقٌ كأنياب أغوالِ(٢)

وقد أبان تتبع استدعاء الشاعر طاهر زمخشري " للغول " في صوره عن أنّه أفاد منها في بضع مواضع ، هي محدودة ، لكنها كشفت عن تنبّهه لأهمية هذا العنصر الأسطوري في إثارة الصورة ، وعن أنه كان يمنحه في الصورة ملامحه المعهودة المرتبطة بالتنفير والترويع ، وإن زاده من طاقاته تلك بالاقتران بالمعنويات الغامضة ذات الوقع المقلق من مثل النوائب والتيه وما إلى ذلك .

يقول في قصيدة " ذكاء المغرب " :

بسلامٍ يغمر الأرض سناً ويعد الويل للمغتصبِ

ويمدّ الأمن فيئاً للورى قبل أن يصرخ غولُ النوَبِ(٣)

إن تياراً من الخوف يسري بتلقّي صورة الغول صارخاً ، فهي بالتأكيد صورةٌ بشعة يتفنن كلٌّ في تخيّلها ورسمها ، لكن الأمر يزداد رعباً وتخويفاً حين يُعلم أن ذلك الكائن المروّع نما عن أصولٍ مُبْغَضَة كالنوازل والمصائب ، وأن تلك النوازل ما تزال غيبية متعلقة بالمستقبل المجهول الذي يُسهم هو الآخر بدوره في إضفاء الغموض والإبهام على الواقع المصوَّر وبالتالي في خلق مشاعر القلق والتوتر تجاهه .

---

(١) انظر : المعجم الوسيط ، مادة (غاله) .

(٢) ديوان امريء القيس – ص ٤٩ .

(٣) ديوان " من الخيام " – ص ٣٩ .

والتّيه أشدّ بطشاً وأقوى فتكاً بالشاعر من تلك المصائب بالأمة ، ذلك أنّ الأمل في اندفاع المصائب يظل مستمداً حياته من غيبيتها – التي هي دافع للقلق أيضاً – ، في حين يقدّم الشاعر للتيه في البيت التالي صورةً ينتفي معها كل بصيص للأمل والنجاة ، فهو واقعٌ أحدق به في غير رحمة أو رأفة ، يلتفّ حوله ويخنقه ، وهو " غولٌ " اجتمعت في كيانه أشباح التّيه المخيفة ، فتداخل الرعب مع الرعب ، وكان أضعفهما جزءاً يبني مع أجزاء أخرى كيان أقواهما . يقول الشاعر حول ذلك :

وأنا أعبر الدروب لتيهٍ مدّ أشباحه المخيفة غولُ[1]

• • •

أما ثاني الشخصيتين الأسطوريتين ، المارد ، فمن معانيه المعجمية العملاق ، وهو أيضاً وصفٌ على الحقيقة للشياطين لعصيانهم وتمردهم ، ذكره الله عز وجل في قوله : ﴿ وَحِفْظًا مِّن كُلِّ شَيْطَانٍ مَّارِدٍ ﴾[2] .

وقد استعمله العرب في حكاياهم وبنوا على حقيقته ألواناً من التخييل والأساطير ، ومما بلغني من حكاياه عن أسلافنا تبيّن أنهم كانوا يطلقون عليه في العامية اسم " المِرْد " .

ولعل المرجعية الحقيقية لشخصية المارد هي ما حدّ دون التوسّع في إعماله ، خلافاً للحال في شخصية " الغول " التي حظيت من الذيوع والصيت بما لم يكن للأولى ، الأمر الذي يُلحظ في شعر الزمخشري أيضاً ، إذ لم أعثر على كثير من شواهد توظيف هذا العنصر ، وقد بدا في بعضها قريباً إلى معنى العملاق أو المتمرّد ، وهما دلالتان لا أسطورة ولا تراث فهما ، وإنما أدّى الإتيان عليهما إلى استحضار الارتباطات الأخرى المتصلة بتراثنا الشعبي عن هذا العنصر . إليك هذه الصورة وفيها تلك الدلالة للمارد :

---

(١) من قصيدة " الحجى الحالم " – مج الخضراء – ص ٦٢٣ .

(٢) سورة " الصافات " – آية رقم (٧) .

ولقد كنت بآهاتي استجدي القمر

. . . .

لكن المسكين أمسى مرفا

لسفين طائرٍ

ومركباً للمارد الأرضيّ .. فوق سطحه[١]

إنها تشير إلى الإنسان – رائد الفضاء – الذي (تعملق) بغزو السماء وارتياد سطح القمر ، وتمرّد على أقطار الأرض بما بلغه من العلم الذي هداه الخالق إليه .

في حين بدا " المارد " في أخريات من صور الزمخشري ذا بُعد أسطوري مخيف الإيحاءات ، حيث قدمّه الشاعر طرفاً ممثلاً لزوايا الإعتام والقلق في تجربته المصوّرة ، من مثل ما هو في الصورة التالية :

يا رقيق الألفاظ ، يا موقظ الإحساس يا ريَّ خافقي المفؤود

كيف أصبحتَ مارداً تنشر الذعر وتذكي مراجلاً للنكودِ[٢]

فالمحبوبة بكل ما عهد منها الشاعر من الرقة واللطف الملامسين لشغاف قلبه ، تستحيل " مارداً " كاسراً لا يُحذي سوى الرعب والخوف والألم .

وفي شعر الزمخشري ، تجد " بساط الريح " ذلك العنصر التراثي الخيالي الذي داعب أحلام كثير من أطفال العالم – عرباً وغير عرب – ، بيد أن شاعرنا لا يبسط الخيال في تصويره ولا يعطيه أبعاداً مشوّقة ، وكل ما تخرج به الصورة من هذا العنصر هو الحس التراثي القديم الذي يثيره وجوده فيها .

يوظف الشاعر هذا الملمح التراثي في حديثه عن رحلة بطائرة البوينج فيقول :

فما " البوينج " غير بساط ريحٍ   طوى الآفاق في كبد السماء[٣]

• • •

(١) من قصيدة " نظرة الملثم " – حبيبتي على القمر – ص ١٢٩ .

(٢) من قصيدة " النغم الموتور " – مج الخضراء – ص ٣٠٣ .

(٣) من قصيدة " في مطار تونس " – مج الخضراء – ص ٢١ .

صور تاريخية :

ثمّت وشائج قوية تربط بين التاريخ والتراث ، فالتراث تاريخ فيه القصص والأحداث والمواقف لكنها مضتْ وظلّ فضل بقائها وخلودها عائداً للأجيال التي تناقلتها مشافهةً أو تدويناً عبر العصور . والتاريخ بمادته تلك تراث تحرص كل أمّة على أخذ ما يخصها منه وحفظه والوقوف على ما فيه من المواعظ والعبر والدروس ، والانتهال منها جيلاً بعد جيل .

وقد يتساءل البعض عن الغاية من إفراد هذه الصور بمبحث مستقل وهي على صلة بمباحث سابقة ، والجواب أنّ من تاريخنا المصوّر في شعر الزمخشري ما لم يرد في تراثنا الديني أو الشعبي ، وهو جديرٌ بالبحث والدراسة ، ولّما قامت النية على إفراده ، اقتضت سلامة التقسيم إلحاق ما ورد منه في التراث الديني أو الشعبي بهذا المبحث ، إذ كان الأصل في القصص القرآني أو النبوي أو بعض الشعبي عامةً أنه وقائع تاريخية قبل أن يكون قصة تراثية ، وهو حكمٌ ينسحب على ما جاء من هذا الشّق في صور الزمخشري .

وتحقيقاً لمفهوم الثروة التاريخية أو المادة التاريخية الصالحة للاستلهام والتفعيل في الصور الشعرية ، تغاضيت في استعراض الصور التاريخية عند الشاعر عن التاريخ الحديث الذي تناوله في كثير من قصائده ، لأنه في شعره ذاك إنما يروي أحداثاً قريبة مشهودة أو حديثة عهد بالشهادة فيأتي بها على سبيل تقرير الوقائع وتصويرها لذاتها ، لا لتوظيفها ودعم القضية بها .

• • •

والقصص التاريخي الذي ذكّر القرآن الكريم بأحداثه تسليةً للرسول الكريم وتنبيهاً للناس ، لا يرد عند شاعرنا في نصوص قرآنية أو في شيء من ألفاظها التي تُعرف لها بنصها دون غيرها ، إلا أن يستلهم ذلك اللفظ ويغير فيه . وتراه في طابعٍ عام يرسم صورةً لشخصية وحدث تاريخيين في تركيز شديد يقدّمهما من خلال أبرز خطوط قصتهما . وهذا من مِثْل الملخّص التصويري البديع لقصة موسى عليه السلام مع فرعون الطاغية والذي جاء في قصيدة " خديعة الحسن " :

فليس تنفث للإغراء في عُقَدٍ ... بل يستبدّ بنا من طرفها الرهبُ
إن أبطل السحر موسى بالعصا فلقد ... أبقى على غادةٍ تغري وتستلبُ[١]

إن شطراً في البيت الثاني يعثر في الأذهان خيوطاً عديدة لقصة موسى عليه السلام مع فرعون ، وذكر العصا وإبطالها للسحر ملخّصٌ لتلك الأحداث التاريخية العريضة التي أفاض كتاب الله في تفصيلها وتبيانها والتي أبطل فيها موسى عمل السحرة فآمنوا له .

والشاعر يورد هذه الصورة لا لمجرد تقرير حدثٍ مضى ، فليس أمر موسى عليه السلام مما يحتاج إلى ذلك ، إنما يستعين به في إثبات قضيته الشخصية وادعائه أن للتي يصفها فتنةً لا تقاوم تبلغ حدّ السحر ، وحين يتوقّع مَنْ ينكر عليه وجود السحر بعد موسى ، يجعلْ لمحبوبته استثناءً نجا به سحرُها من الزوال . وهي صورة طريفة لكنّ فيها خلل ، ذلك أنّ موسى عليه السلام لم يبطل السحر عامةً ، بل أبطل عمل من تحدّاه من سَحَرة فرعون ، وإلا فإن السحر موجودٌ إلى يومنا هذا .

وذكرى " الهجرة النبوية " ملهمٌ تاريخي آخر نجح الشاعر في الاقتباس من إشعاعاته الفياضة فرسم بمهارة هذه اللوحة التاريخية :

فهنا عامٌ وهذا فجره ... هلّ موفور السنا والفلق
تلعب الآمال في أعطافِهِ ... مشرقاتٍ في إهابٍ يَفَقِ

. . . .

ذكّرتني موكب النور سرى ... وضحاً يغزو الدجى كالفيلق
ذكّرتني الغار في جوف الدجى ... وبه النصر الذي لم يخفق
ذكّرتني المصطفى مختبئاً ... يرقب الصبح ولمّا يبثق
ذكّرتني صرخة الحق وقد ... كُتبت لكنها لم تخنق[٢]

---

(١) مج النيل – ص ٣٢٦ .

(٢) من قصيدة " ذكرى الهجرة " – مج النيل – ص ٩٩ .

واللوحة تبعث في النفوس معايشةً متجددة للحظات الألم التي عاناها المصطفى – صلوات الله عليه وسلامه – في سبيل تبليغ رسالة الحق ، فتذكّر به – عليه السلام – وقد غدا طريداً ملاحقاً يؤويه غار " ثور " على أطراف مكة ، فتُجاذِبُ قلبه الطاهر آمال التبليغ ونجاح الدعوة ، وحسرات هجر مكته الحبيبة ، إلى أنْ يأذن الله عز وجل بالفرج والمخرج فيعيد على سمعه من بعد استتباب الأمر ذكريات الهجرة تشريفاً له ، وتذكيراً بأنعم الله عليه . يقول عزَّ من قائل : « إلا تنصروه فقد نصره الله إذ أخرجه الذين كفروا ثاني اثنين إذ هما في الغار إذ يقول لصاحبه لا تحزنْ إن الله معنا فأنزل الله سكينته عليه وأيّده بجنودٍ لم تروها وجعل كلمة الذين كفروا السفلى وكلمة الله هي العليا والله عزيز حكيم »[1] .

ومن الاستعانة بوقائع التاريخ النبوي في تشكيل صور تنهض بتقديم القضية كذلك ، قول الزمخشري :

فسلْ أهل بدرٍ ومَنْ حولها	ألم يتنادوا بأنّا لها
فكان الملائك أبطالها	إذ النصر يهتف في العدوتين

بلادي[2]

حين يروم أحد شعراء هذه الأرض الحديث عن أمجاد بلاده وتاريخها وفخرها ، يجدْ سفراً ضخماً يُفتح أمامه ليختار منه ويتغنى ، بيد أن أكرم أناشيد الفخار التي يعتزّ بها هي أن بلاده كانت منطلقاً للدعوة الإسلامية ومنها بُعث محمد صلى الله عليه وسلم بالرسالة المحمدية الخالدة ، كما شهدت معه – عليه السلام – مواقف النصر والهزيمة في غزواته المباركة ضد أعداء الله .

وغزوة بدر هي واحدة من أعظم غزوات الرسول الكريم ، بها رُفعت كلمة الله ، وحقق المسلمون نصرهم الأول ، فاطمأنت نفوسهم ووثقوا لأمر الله عز وجل وأمر رسوله الأمين المبعوث إليهم .

---

(١) سورة التوبة ، آية رقم (٤٠) .

(٢) من قصيدة " بلادي " – مج النيل – ص ٣٥١ .

والشاعر الزمخشري يختار هذه الواقعة ليفخر ويباهي ببلاده وتاريخها ، ناظراً إلى سجل التاريخ بعين المؤرخ العالم بأحداث السيرة النبوية ، وبعين أخرى إلى لفظة " العدوة " في القرآن الكريم وهو يتحدث عن هذه الغزوة بقول الله تعالى : ﴿ إِذْ أَنتُم بِالْعُدْوَةِ الدُّنْيَا وَهُم بِالْعُدْوَةِ الْقُصْوَىٰ ﴾(١) ، والتي غيَّر فيها الزمخشري بتثنيتها .

• • •

والتاريخ ديوان الحضارات وكتاب الأمم ، وبين دفتيه ما سوى القصص النبوي من الأحداث والمشاهد ، وحين تقع عيناك على هذه الصورة في شعر الزمخشري :

بابليٌّ مشعوذٌ بالترانيم يبث الأسحار بالنظرات(٢)

تستقبلك كلمة " بابلي " بكل ما فيها من زخم التاريخ العريق وما في ثناياه من فنون الأعاجيب وسحرها ، فتحيي في ذهنك ما عُرف من قصة الملكين " هاروت وماروت " اللذين جسّدا تأثير السحر بما نقلاه من وحي السماء ، وفق ما جاء في قوله تعالى : ﴿ وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُوا الشَّيَاطِينُ عَلَىٰ مُلْكِ سُلَيْمَانَ ۖ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَٰكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ ۚ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّىٰ يَقُولَا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ ۖ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ وَزَوْجِهِ ۚ ﴾(٣) .

كما تأخذك الصورة إلى حضارة بابل وإحدى عجائب الدنيا فيها : الحدائق المعلّقة التي أنشئت بأمرٍ من بختنصّر – أحد حكّام الدولة – فكانت أحد رموز الإبداع الآسر في العالم من ذلك الحين إلى اليوم ، ولذا يرى فيها الشاعر معادلاً مناسباً لسحر " سمير الهوى " الذي يحبه ويتغنى به .

• • •

(١) سورة الأنفال – آية رقم (٤١) .

(٢) من قصيدة " طائر الشوق " – مج الخضراء – ص ٢٠٧ .

(٣) سورة البقرة – آية (١٠٢) .

وعنايةً بالتاريخ العربي والإسلامي والبشري عامةً ، ضمّن الزمخشري نتاجه بضع صورٍ التفّت حول أحداث وشخصيات تاريخية شهيرة لم يحفل بها تراثنا .

فعن البطولات النسائية العربية ينقل لنا قصة الشجاعة والفداء من الصحابية الجليلة أسماء بنت أبي بكر " ذات النطاقين " التي حملت على كاهلها مهمة تزويد نبي الله محمد ﷺ وصاحبه أبي بكر الصديق – والدها – بالماء والزاد في سريةٍ تامّة حفظت عليهما الأمن من وصول الأعداء إليهما . يقول الشاعر مستوحياً قصتها في تصويرٍ لفتيات بلاده اللائي شاقه اجتهادهن ومثابرتهن في دور العلم :

وتمنطقهن بالذي زان أسماء فكانتْ أولى الشموس ظهورا
عرفت دورها الخطير وأدّته فكانت للصاحبين نصيرا
تتوقى العداة قد أشهروا الموتَ وتخطو على القتاد وثيرا
ثم تمشي للغار في قمة التلِّ ، وتجتاز بالثبات الوعورا
تحمل الزاد للنبي وخِدنٍ عاش بالحب عند طه الأثيرا
وهو أصلٌ لها فأكرم بفرعٍ طاب منه الجنى ، وطابت جذورا

ويمضي قُدُماً في تقدير مكانتها فيعرض فصلاً آخر من أمجادها قائلاً :

شرفت زوجةً وأمّاً وبنتاً وبها المكرمات تشدو عصورا
هي كانت أماً لأسمى البطولاتِ ، وما زال قولُها مأثورا
« عش كريماً أو مت وأنت كريمٌ » مبدأ قام بيننا دستورا
فهي توري الزنادَ بالعزمةِ البكرِ ، وتذكي بين الحنايا الشعورا[1]

إنها عبارات قوية محكمة أشعلت بها الأم عزمَ ابنها " عبد الله بن الزبير " وهو يواجه جبروت الحجاج بن يوسف الثقفي ، والشاعر يترنم بها من جديدٍ لأنها غدت مبدءاً ودستوراً يذكرنا دوماً بهذه الأم الجليلة وهي تضحي في سبيل إعلاء كلمة الحق بفلذة كبدها .

---

(١) من قصيدة " مطلع الفجر " – مج النيل – ص ٤٩٧ .

ومن نبع التضحيات النسائية العربية تأتينا صورة أخرى يشير فيها الشاعر – على الأرجح – إلى الخنساء التي جادت بأبنائها الأربعة بعد أن شحذت عزائمهم للجهاد بكلماتها المدوية : « يا بني إنكم أسلمتم طائعين وهاجرتم مختارين ... اعلموا أن الدار الآخرة خيرٌ من الدار الفانية ، اصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله لعلكم تفلحون . فإذا رأيتم الحرب قد شمرت عن ساقها . وجلّلت ناراً على أوراقها . فتيمموا وطيسها . وجالدوا رسيسها . تظفروا بالغنم والكرامة في دار الخلد والمقامة »[1] .

يقول الزمخشري مستعيداً هذا الفداء :

إن سخونا بدمعنا من قديمٍ سوف تجري من الدماء بحارُ

هاجها موقف الشهيدة(*) تسخو ببنيها فما استذلّوا وخاروا

بل تراموا على المنايا ظِماءً فاستقوا من دمانهم حين ثاروا

عركوا الخطبَ وهو يلفظ شرّاً إنَّ من يدرك الخطوب يغارُ[2]

• • •

(١) ورد هذا النص في " شرح ديوان الخنساء " – ص ١٠ . وقد ورد في عبارات مختلفة في " خزانة الأدب " – ص ٤٣٨ .

(*) ربما استخدم الشاعر لفظ الشهيدة مجازاً عن " الخنساء " باعتبارها أماً لأربعة شهداء .

(٢) من قصيدة " صرخة مدوية " – مج النيل – ص ٣٠٦ ، ٣٠٧ .

صور أثيرة تتكرر :

التكرار " سمة أسلوبية " تظهر عند الزمخشري ، بل ربما صحّ القول إذا قلنا بأنها تملكه وتسيطر عليه ، فهو مولعٌ بها على امتداد إبداعه الشعري بحيث تراه يكرر في الألفاظ والعبارات حتى يشكّل معجماً لفظياً خاصاً به ، ويكرر في القصائد وعناوينها . ويكرر أيضاً في الصور الشعرية التي يبدع في تأليفها وصنعها ، وأحياناً يضرب إلى هذه السمة عن بُعد فيعمد إلى إيجاد شيء من الاشتراك بين عناوين دواوينه ، وهو اشتراكٌ قد لا يجسِّد سمة التكرار تجسيداً واضحاً ، لكنه لا يخلو من أن يمتدّ إليها بصلة ، من مثل ذلك الاشتراك بين عنوانيْ " أحلام الربيع " وَ" أنفاس الربيع " ، وبين " عبير الذكريات " وَ" حقيبة الذكريات "، وبين " نافذة على القمر " وَ" حبيبتي على القمر " ، وما إلى ذلك .

ولعل أكثر ما يتعلّق بمنحى الإبداع الجمالي والخلق الخيالي والفني من المواضع السابقة التي يقع فيها التكرار ، ذلك الواقع في تكرار الصورة الشعرية ، وتكرار القصائد باعتبارها صورة شعرية ضخمة تتكامل عبر الأبيات مجتمعة .

ويعرض التكرار للصورة داخل القصيدة الواحدة ، كما يعرض لها خارجها ، وهو في الأول قد يتدخّل في تركيب الهيكل البنائي للنص ، أمّا في الثاني فلا يؤدي هذا الدور، إذ ترد الصورة في مقطع أو مقطعين أو نحوهما من القصيدة يتكرران بنصيهما أو بما يقاربهما من نصوص الألفاظ ومضامينها في قصيدة أخرى ، أو ترد على هيئة مقطوعةٍ تضمّها قصيدتان أو أكثر ، وفي أحيانٍ أخرى يتخذ تكرار الصورة موقعه بتكرار نصّي قصيدتين كاملتين أو مقطوعتين مستقلتين في موضعين أو أكثر ، وهذا المنحى في التكرار هو الأضعف من الوجهة الفنية لكونه قائماً ابتداءً على التجاوز في اعتبار القصيدة صورةً شعرية ضخمة .

ويملك النمط " البسيط " – إن صحّ التعبير – من الصور المتكررة الغلبة الساحقة من إحصائية نماذج هذا الأسلوب من صور الزمخشري ، فالصور الممثّلة في تركيب أو اثنين أو حتى ثلاثة تتكرر في أكثر من نصّ شعري للشاعر ، تتمتع بثراء واسع بالقياس إلى شريكاتها من الصور الماضية على هذا المسلك ، إذ تجد الزمخشري مولعاً بصور

السراب ، والروض ، والنجم " الموصوص " ، والقلب " الراقص " ، والقلب " الذائب " ، وكذلك القلب المستحيل دموعاً ، وصور جمة غيرها .

يقول في بعض صور " السراب " الأثيرة عنده :

- وهل بسمة الآمال وهي خوادعٌ ... سوى الآلِ يغري سارياً حين يلمعُ ؟[1]

- فالمنى كالغيد تذكي حرقاً ... وتجنّى في الرضا والغضب

وهي آلٌ ليس تروي ظمأً ... وأنا من وهمها في وصَبِ[2]

- يطلب الآل ليروي ظمأً ... فإذا الآلُ كذوبُ اللمعاتِ[3]

والملحوظ في الصور الثلاث أن الشاعر معنيٌّ بإيضاح خاصية السراب – الذي نعته بالآل هنا – من حيث كونه خدعةً بصريةً يغترّ بها الظمآن خاصّةً ، إذ تتراءى له الأشعة الضوئية – وفق آليتها – ماءً ، والماء أعظم ما يحتاجه في موضعه ذاك ، الصحراء ، حيث تنقطع بعابرها موارد الرِّيّ والسُّقيا .

ومن صور شاعرنا الأثيرة ، صور " الروض مبتهجاً " ، ومنها قوله :

أمسٌ ونعم السرى يا ركبُ إذ بسمتْ ... خمائل الروض عن رَوْحٍ وريحانِ[4]

وقوله :

سلْ النيل ماذا أرقص الروضَ في الضحى ؟ ... ألاحَ على شطيه للصقر موكبُ[5]

وكذلك الصورة التالية :

وذكّرتنا الليالي غيرَ عابسةٍ ... تُضاحكُ الروضَ من أصداء شادينا[6]

أمّا " القلب " ، فمحطة عناية شاعرنا ، ولا عجب أن نلقاه محوراً لكثير من صوره على امتداد إنتاجه ، وبالتالي ، فمن البدهي أن تلتقي اثنتان منها أو يزيد في تصوير حالةٍ

---

(١) من قصيدة " الربيع الكابي " – مج النيل – ص ٢٠٠ . والآل : السراب .

(٢) من قصيدة " اسكتي يا نفس " – مج النيل – ص ٢٠٥ .

(٣) من قصيدة " صحراء العمر " – مج النيل – ص ٢١١ .

(٤) من قصيدة " تحية الملكين " – مج النيل – ص ٢٠ .

(٥) من قصيدة " النصر للحق " – مج النيل – ص ٥٣ ، والمراد بالصقر هنا : الممدوح .

(٦) من قصيدة " موكب الأعياد " – مج النيل – ص ١٨٥ .

مشتركة من حالات ذلك القلب ، فتحكي حاله وهو مكتظٌ بالفرح والسرور نشوةً بدلال المحبوب وفتونه في هذه الصورة :

يا حبيبي الذي له صفَّق القلبُ ، وغنّى بدلّه والفتون[١]

وفي أخرى تقول :

فهي تذكي لواعجي بتابٌ وفتونٍ ينمّ عنه المحيا

وعلى نوره يصفق قلبٌ غرّه الوعد فاحتساه حُميّا[٢]

أو طَرِباً لما يبثه ابتسام الحبيبة من أنغام السعادة ، كما يقول الشاعر – مراسِلاً بين الحواس – :

والشذا العاطرُ من أصدائها رجعُ قيثارٍ طروبٍ مُلهمِ

يرقص القلبُ على أنغامه مُسْعداً باللهبِ المضطرمِ[٣]

وقد تحكي الصورة المتكررة عند الزمخشري حالاً أخرى للقلب ، فهو فيها تَعِسٌ معذّبٌ " أذابته " الآلام وصهرته ، والشاعر يعلن عن ذلك بقوله :

قلتُ : يا قومُ حسبكم ففؤادي ذائبٌ في الوجيب والخفقانِ[٤]

وقوله أيضاً :

حسبي من العمر أني في غضاضته سكبتُ ذوبَ فؤادي في أناشيدي

وكنتُ أحمل آلاماً مبرّحةً فصرتُ أُعلن أفراحي بتنهيدي[٥]

ولذلك القلب المذاب حالٌ ثانيةٌ يصير إليها ، إذ لا يلبث أن يختلط بدموع الشاعر فيُهرق من مآقيه عبر تلك الدموع ، على نحو ما تحكي هاتان الصورتان :

---

(١) من قصيدة " معزف الألحان " – مج النيل – ص ١٤٧ .

(٢) من قصيدة " ظلاّمة " – مج النيل – ص ٤٠٢ .

(٣) من قصيدة " كيف أنسى " – مج النيل – ص ٣٨٠ .

(٤) من قصيدة " قال لي " – مج النيل – ص ١٤٦ .

(٥) من رباعية " حسبي " – مج النيل – ص ٥٣٦ .

- وفـؤادي مـع المدامـع يجـري إذ رمتـه مواجعـي بـاعتلالي[١]

- فمن صدّها أرسلت في الدمع مهجتي وفي حبها أودى النحولُ بمغرمِ[٢]

وربّما كان ذلك الدفق المهراق من محاجر الشاعر ، خلاصةً من ذوب فؤاده لا تخالطه دموعٌ ألبتة ، كما يبدو من البيت القائل :

ودمـوع الشـجو قلـبٌ ذائـبٌ زادت الليـل سـكوناً وقتـامْ[٣]

وآخرٍ جاء فيه :

ولم تـدرِ أنّ السهد فضّاحُ سرِّها بذائب قلبٍ مستفيضٍ على الخدّ[٤]

وفي جملة هذه الصور الأثيرة للقلب ، يلتفت الشاعر أحياناً بذكاء إلى معالم " قلبه الذائب " فيقف بنا على صورةٍ تعمّق الإحساس بالمعاناة ، هذه الصورة تتكرر هي أيضاً في مواضع متعددة من شعره ، أحدها قوله :

وقلبـي ذاب معظمـه ومـزّق مـهجتي الكمـدُ[٥]

وقوله في آخر :

وبـين جنبيـك قلـبٌ ذاب معظمـه وفـي حنايـاك جسمٌ شفّه الألـمُ[٦]

إنّه يُبقي من قلبه المعذّب بقيةً ، " فيبعّض " منه بقوله " معظمه " ما يتكفّل باستمرار المعاناة والألم ، الأمر الذي لا يكون في حال ذوبان قلبه كاملاً ، فباكتمال الانصهار تنتهي المعاناة ، وهو ما تعمّد الشاعر نفيه عن قلبه في هاتين الصورتين بإعلان بقاء ما تتّقد فيه نار العذاب والألم وتتجدد .

---

(١) من قصيدة " أمطري يا سماء " – مج النيل – ص ١٥٢ .

(٢) من قصيدة " ثورة الحب " – مج النيل – ص ١٥٧ .

(٣) من قصيدة " أنا والليل " – مج النيل – ص ٢٣٤ .

(٤) من قصيدة " منى النفس " – مج النيل – ص ٣٢١ .

(٥) من قصيدة " ثورة نفس " – مج النيل – ص ٣٩ .

(٦) من قصيدة " زفرة " – مج النيل – ص ٤١ .

وأجد هذه الالتفاتة من شاعرنا تذكّرنا – مع الفارق – بتلك الصورة المخيفة للمجرمين في نار جهنم وقد أبدل الله جلودَهم جلوداً جديدةً ليستمر عذابهم ، كما جاء في محكم التنزيل : ﴿ إِنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ بِـَٔايَٰتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُم بَدَّلْنَٰهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُواْ ٱلْعَذَابَ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴾[1] .

• • •

ومما يؤثره الزمخشري من الصور أيضاً ويكرره ، صورة الويل والشقاء تعرض للمرء فتبهر أنفاسه ، وتُعشي نواظره ، وتمزّقه شر ممزق ، وقد وردت هذه الصورة في موضعٍ من قصيدة " الربيع الكابي " :

وإن هبَّ يطوي الأرض يسعى لغايةٍ	**فمركبه يأسٌ ، وشقواه مهيعُ**
وتُبهر أنفاسٌ ، وتُعشى نواظرٌ	**وتُدمى الحنايا ، وهو مازال يسرعُ[2]**

وآخر من قصيدة " مقطع العمر " :

.... وليست هواميه وليس سحابه	**سوى سحِّ شؤبوبٍ من الويل ثائرِ**
فيَهصُرُ أحشاءً ويُعشي نواظراً	**ويبهر أنفاس الجريء المقامرِ[3]**

وجوهر الفرق بين الصورة في موضعها الأول وبينها في الثاني كامنٌ في وقع هذه الأحوال المعضلة على مَنْ أصابته ، فهي في أول الموضعين أضعف أثراً منها في ثانيها ، إذ أنّ المتعرّض لها في البيت الأول ماضٍ في طريقه مسرعٌ في خطوته ، أما في الثاني فقد أبانت العبارة « تبهر أنفاس الجريء المقامر » عن تمكّنها منه ونيلها إياه . وهذا الفرق أوضحه استدلالٌ طريقه النظر في النسق اللغوي والنحوي ، إذ لم تؤدّ أفعال المجهول في البيت الأول ما أداه تركيب الإضافة التالي لأفعال المجهول في البيت الثاني ، بل أبقت محور الصورة : " الإنسان " بعيداً عن التأثير المباشر لتلك الوقائع .

---

(١) سورة النساء – آية رقم (٥٦) .

(٢) مج النيل – ص ٢٠١ .

(٣) مج النيل – ص ٢٠٧ .

يُضاف إلى ما سبق من الصور الأثيرة عند شاعرنا ، صورةٌ رقيقةٌ " للنجم " ترسمه يومض ومضاً خافتاً حالماً ، أوردها الشاعر مراراً في تركيب " النجم الموصوص "[١] أو نحواً من هذا التركيب . ومن شواهد إيثاره لهذه الصورة قوله :

والدجى ينشر المباهج ستراً   فوق نجمٍ موصوصٍ في سرورِ[٢]

وقوله من قصيدة " سأعيش " :

سأعيش كالنجم الموصوص في الدجى   زاهي البريق بليلةٍ سوداء[٣]

وصورةٌ أخرى من " إليك عني " :

تصافحه القلوب مصفقاتٍ   وتكرع من دفوق النور خمرا

مددت الطرف أسأله نصيبي   فوصوص ، ثم قال : إليك عني[٤]

وقد التفت الأستاذ عبد الله بن إدريس إلى هذا التركيب " المتكرر " بشيء من النقد وهو يعلّق على الصورة الأخيرة – والقول ماضٍ على أخواتها – فقال : « وكلمة " يوصوص " ليست كلمة شعرية ففيها نشاز محسوس »[٥] .

• • •

يلي هذا المستوى من تكرار الصور مستوىً آخر هو أكثر تعقيداً ، حيث يتجاوز نصّ الصورة المكرَّر البيت والبيتين إلى المقطوعة المؤلفة من أربعة أبياتٍ فأكثر . ومن نماذج هذا المستوى تأتي الصورة التالية في مقطوعةٍ من قصيدة " محاورة مع الطيف " :

سكتُّ عنها ، ولكن دمعي الجاري   أذاع بين يديها بعض أخباري

فساءلتني وفي تسآلها عجبٌ :   أأنت بالدمع تنوي هتك أستاري

---

(١) استخدم الشاعر هذه الكلمة بمعنى اللمعان المتكرر والمتفاوت ضعفاً وقوة . والصحيح أن الوصوصة صوتٌ لا ضوء أو لون .

(٢) من قصيدة " نداء " – مج النيل – ص ١٦١ .

(٣) مج النيل – ص ٢١٧ .

(٤) مج النيل – ص ٣٨٣ .

(٥) كلام في أحلى الكلام (دراسات شعرية) – ط٣ ١٤١٢ هـ – ١٩٩٢ م – ص ١٨ .

تبكي لماذا أتشكو حاجةً مُنعتْ ... كفاكَ لا تُفشِ بين الناس أسراري

لئن خشيت ابتعادي عنك خذ بيدي ... على الوفاءِ ، وكفكف دمعك الجاري

فقلت : يا ميّ قلبي ذاب من حُرَقٍ ... بجاحمٍ عاصف في القلب موّارِ[1]

والمقطوعة تعاود الظهور في قصيدة أخرى للزمخشري بعنوان " ميّ " ، جاء فيها بعد الأبيات الماضية :

وتلك حبّاته في مقلتي انتثرت ... تهمي بمنهمرٍ منها ومدرارِ

فإن أردتِ سلامي فالمسي كبدي ... أو قبليني لتخبو جذوة النارِ

فاسعفتني بأحلى ما سكرت به ... نوراً تمازجه أنفاسُ أزهارِ

ورحت أترع كاسي من سلافته ... في ظل روضٍ نديّ الفيء معطارِ

وبتّ أهتف بالساقي وخمرته ... وبات يسعف بالألحان قيثاري[2]

ومما تكرر من مقطوعات الزمخشري ، مقطوعاتٌ مستقلة عن القصائد المطوّلة ، من مثل مقطوعة " هيفاء " ، وهي تتكرّر محتفظةً بعنوانها ، وتكاد تحتفظ أيضاً بعدد أبياتها ونصوص تراكيبها لولا فارقٌ بسيطٌ يمكن استبانته بتأمّل نصَّيْ المقطوعة ، حيث جاء في أولهما :

قلت : هيفاء ، قال بل فوق هذا ... هي شمسٌ تلفّعت بالظلامِ

وتلهّت بها محاسنُ شتى ... تخلط الليل بالسنا المترامي

فإذا بالضحى يلوح محيا ... والثريا في ثغرها البسامِ

وعلى جيدها جديلتان ولكن ... بين سود الرموش سهم الرامي[3]

أما ثانيهما ، ففيه :

قلتُ هيفاء ، قال بل فوق هذا ... هي شمسٌ تلفّعت بالظلامِ

---

(١) مع النيل – ص ٦٥ .

(٢) ألحان مغترب – ص ٧٤ – ٧٥ . ومن نماذج المقطوعة المتوافقة مع جزء من قصيدة ، مقطوعة " محاورة " – مع الخضراء – ص ١٢٣ ، وقصيدة " على الشاطيء١ " – ص ٣٢٩ .

(٣) مع الخضراء – ص ١١٦ .

فـإذا بـالضحى يلـوح محيّـا ... والثريـا فـي ثغرهـا البسـام

وتلـهّت بـها محاسـنُ شـتى ... تنشر الليـل فـي السـنا المـترامي

وعلـى الجيـد خصلتـان ولكـن ... بـين سـود الرمـوش سـهم الرامـي

والأصيـل الـذي تضـاحك فيـها ... معـزفٌ للفتـون والأنغـام[1]

وما أعاد الزمخشري نشره من المقطوعات كثيرٌ غيرُ ما ورد أعلاه[2] . ولعل من عوامل شغفه بذلك – إلى جانب حبه لأسلوب التكرار ابتداءً – قصرها المؤدي إلى خفتها وسرعة تقديمها وتلقّيها .

• • •

ثالث مستويات تكرار الصورة عند الزمخشري ، هو تكرار القصيدة تامّةً أو شبه تامّة . ويُعدّ هذا المستوى هو الأعقد من حيث تعدّد الصور المكرَّرة على مدى النص ، وفي الوقت نفسه ، يُعدّ الأضعف فنيًا – كما أسلفت – لقيامه على تجاوز في دخوله هذا التصنيف بالتجاوز في اعتباره صورةً شعرية .

وبالأخذ بهذا الاعتبار وقبول هذا التجاوز ، نجد قصيدة " ليتني " ، وقصيدة " إليك عني " ، و" النفس المؤمنة " ، وكذلك " على باب الهوى " وغيرها ، أمثلةً للصورة الأثيرة عند شاعرنا من نمط القصائد الكاملة ، وهي قصائد مطوّلة أكتفي بذكر مواضعها في الدواوين تلافياً للإطالة ، فقد وردت الأولى في ديواني " همسات "[3] و" عودة الغريب "[4] ، ووردت الثانية في ديواني " أغاريد الصحراء "[5] و" حقيبة

---

(١) مج الخضراء – ص ٢٨٥ .

(٢) انظر مثلاً رباعية " هاتف الذكرى " في مج الخضراء – ص ١٠٨ ، ورباعيات صبا نجد – ص ٨٩ ؛ و" العاذل الأخرس " في مج الخضراء ص ١١٢ ، ورباعيات صبا نجد ص ١١٥ ، و" حديث وردة " في مج الخضراء ص ١٢٢ ، ورباعيات صبا نجد ص ١١٤ .

(٣) مج النيل – ص ١٤٤ .

(٤) مج النيل – ص ٧٠٥ .

(٥) مج النيل – ص ٣٨٣ .

الذكريات "[١] ، و" أصداء الرابية "[٢] ، في حين ضمّ ديوانا " همسات "[٣] و" أغاريد الصحراء "[٤] ثالث القصائد ، وضمّ ديوانا " الشراع الرفّاف "[٥] و" معازف الأشجان "[٦] رابعها .

وجديرٌ بالذكر – وأنا أعرض لتكرار الزمخشري بعض قصائده ومقطوعاتها المستقلة – الإشارة إلى ما انتاب منهجية هذا الأسلوب عند شاعرنا من اضطرابٍ قد يسيء إلى تقدير شاعريته ، وأعني به ما ظهر في شعره من تكرار لقصائد ومقطوعات " بعينها " مع التغيير في عنواناتها ، الأمر الذي قد يخدع المتلقي بوجود نصّين مختلفين تحت هذين العنوانين في حين أنهما ليسا كذلك ، ووجه التطابق بينهما تامّ إلا في نقاطٍ لا تكاد تُذكر . وهو ملحظٌ وقع في مقطوعتي " هي ... ؟! "[٧] و" قالت .. ؟! "[٨] وكذلك في قصيدتي " مع الصورة "[٩] ، و" رسامة .. ؟ "[١٠] ، ونص المقطوعتين كما يلي :

وقالت : أجدتَ الوصف ، قلت : لأنّ لي	فؤاداً به يشدو ويزهو ويفخرُ
محجبةٌ لا ترتقي العينُ نحوها	يغلفها الشالُ الرقيق المحبّرُ
فإن أسفرت مال الدلالُ بعِطفها	ليعبث في أردافها حين تخطرُ
فتُغْضي حياءً كلما الطرف راقها	ويختال تيهاً قدُّها المتبخترُ

---

(١) مع الخضراء – ص ٦٨٠ .

(٢) ص ١٦ .

(٣) مع النيل – ص ٩٣ .

(٤) مع النيل – ص ٣٤٨ .

(٥) مع الخضراء – ص ٣٢٦ .

(٦) مع الخضراء – ص ٥٠٩ .

(٧) مع النيل – ص ٥٣٤ .

(٨) مع النيل – ص ٦٣٤ .

(٩) مع النيل – ص ٥٥٦ .

(١٠) مع النيل – ص ٦٩٠ .

أما القصيدتان ، فهذا نصُّها نقلاً عن " رسّامة " ، والفرق بينهما موضَّحٌ في الحاشية :

هذه الصورة منها ألهبتْ	جذوة الحبِّ وأذكت من شعوري
فإذا روضة بهمان[1] رؤىً	تتناجى[2] هامساتٍ لشعوري
وإذا بي بين أفراح غدي	أنسج الآمال من صفو البكورِ
لأرى " فاطم " من فتنتها	تنفث السحرَ بغُنجٍ وفتورِ[3]
شاءت الرحمة بي فالتقطت	نظرتي الحيرى بمعيار القديرِ
لأرى كيف حباها الله من	فضله حسناً موشّى بالزهورِ
نرجس اللحظ يناغي بالشذا	وردة الخدِّ ويندى بالعبيرِ
وقوامٌ فيه ريعان الصِّبا	أوَدٌ ينضح في الأفق بنورِ
ويمينٌ شهد الفنُّ[4] لها	أنها الفتنة في الروض النضيرِ[5]
والذي أرجوه أن تحيا بما	وهبت للناس رمزاً للسرورِ[6]

إنَّ مثل هذا التجاوز من الزمخشري ، قد يوحي بشاعرية مجدبة الخيال لديه ، وليس الأمر كذلك ، فالصور المبدعة الجديدة شاهدٌ حيٌّ عليه ، والمبرِّر الأرجح لهذه العثرة منه قد يكون سوء استثماره لأسلوب التكرار ، وتخطِّيه عامل المرونة في الأخذ به .

• • •

لقد أفاد الزمخشري من أنماط التكرار السالفة وهو يُعملها في الصورة على نطاق نصَّين شعريين أو أكثر ، غير أنّه إلى جانب ذلك ، افتنَّ في معاملة هذا الأسلوب عبر النصّ الواحد موسعاً في مدى استحضاره أو مضيِّقاً ، وفق ما تمليه عليه تجربته والسيل العاطفي أو الفكري المحرِّك لها .

---

(١) في النص الآخر " مصطاف حلوان " .
(٢) تتناغى .
(٣) لم يرد هذا البيت إطلاقاً في النصّ الآخر .
(٤) جاءت " الحسن " .
(٥) " بالفنّ المثير " .
(٦) " وهبت رمزًا ومَجْلَى للسرور " .

يقول في إحدى قصائده موالياً بين الصور المتكررة بما نمّ عن توالٍ في تدفق عاطفته وجيشانها :

افترقنا ولم أنلْ من هواها غير إشراقِ بسمةٍ من بعيدِ
افترقنا ولم تكن غير ومضٍ من خداع المنى لقلبي العميدِ
افترقنا وما نعمتُ بقربٍ رغم إني من حبها في قيودِ(١)

إنها صورة فراق المحبّ الصادي لمن يحب ولم يرو صداه تتكرر عبر ثلاث صور متتابعة يتنوع ظاهر صياغاتها ، لكنها تلتقي في المضامين ، كما تتحد في أوائل حلقاتها بتقرير الفراق عبر لفظة " افترقنا ".

ومثلها المنظومة التصويرية التالية " لفجر العيد " ، والتي جاء فيها :

فجر عيدٍ مكلّل بالسعودِ غمر الكون بالضياءِ الفريدِ
فجرُ عيدٍ به الترانيم تسري والأماني تندّى بعطر الورودِ
فجرُ عيدٍ به التسابيح تشدو والصدى العذبُ ساحرُ التغريدِ(٢)

ثمّة توافق كبير بين الصور الثلاث المرسومة لفجر العيد ، فهو فيهن جميعاً مُوَقِتٌ للبهجة والسعد والطرب ، وقد كان تكرار استهلال الصورة الأولى في أختيها عاملاً قوياً في خلق التوحُّد بينهن ، ذلك التوحّد المدعوم بالتتابع .

والتوسُّع في مدى استحضار الصور المتوافقة مكررة لا يخلّ بفاعليتها للنص في إثراء التجربة وإنجاح التعبير عنها ، وهذا نموذج بديع تتباعد فيه مواضع الصورة المكررة خلال النص ، حيث يقول الشاعر :

ليتني أرجع للغاب فلا أجعل الشيطان في الدنيا رفيقي
آكل الأعشاب فيها وأرتوي بالندى المسكوب في الغصن الوريقِ
. . . .
ليتني يا ليتني لم أفتقد عالم الغاب ، ولم أعلن عقوقي

---

(١) من قصيدة " فراق " – مج النيل – ص ١٣٨ .

(٢) من قصيدة " موكب الحجيج " – مج النيل – ص ١٠٠ .

فقيـود العيـش أضنـت كبـدي بعـد أن غـالت زفـيري وشـهيقي

. . . . .

ليتنـي بالغـاب إنـي بالأسـى ضائق النفسِ فرُحمى بـالغريق[1]

فتراه يعلّق أمنية العودة إلى الفطرة – المعبّر عنها هنا بالغـاب – آسياً على فراقـه إياها ، وقد قدّمت الصور – عبْر النمط البنائي الذي اختاره الشاعر لها – تلك الأمنيـة مشبعةً بمصداقيتـها وقـوة التّـوق إلى تحققـها ، إذ كـان الرجـوع إلى الصـورة الأولى في النص : « ليتني أرجع للغاب ... » في محطتين أخريين ، عاملاً أساسياً في أداء ذلك .

والصورة تملك إلى جانب مثل هذا الدور الخاص ، أدواراً عامة تكتسبها من إتيانها على سَنَن هذا الأسلوب ، فهي تمنح النصّ مركزية في الانطلاق بالتعبير يجدّد من خلالها تفعيل الفكرة والمضيّ في تفصيلها بعد التحفيز لها ، ولمّا كـانت الصـورة بـهذه المركزيـة خلاصةً للتجربة الملتفّة حولها ، فإن إعادة ذكرها تجديدٌ يذكّر بتلك الخلاصـة . أضـف إلى ذلك أنها بالتكرار توجد نوعاً من الاتحاد ، فهي عاملٌ في « تحقيق نوعٍ مـن الالتحـام بين أجزاء النص »[2] .

والأخذ بـهذا المنحى في تكـرار الصـور الشـعرية – وأعـني بـه تكرارها في النـص نفسه – قد يؤثر في بناء النص ، لاسيما النمط المتباعد منه ؛ إذ ينتج عنه ما يُعرف باسم " البناء المركزي المتكرر " .

وأقصد بالبناء المركزي المتكرر ، ذلك الذي تكون فيـه الصورة الشعرية مركزاً يبدأ به الشاعر وقد ينتهي إليه ، ويكرره في كل مجموعة من الأبيات (مولداً للمجموعة أو غايةً تنتهي إليها) ، فتكون هذه الصورة هي محور التشـكيل الجمـالي للقصيـدة ، وهـي التي تحمل موقف الشاعر الجمالي ، أي أنه بنـاءٌ يعكـس إلحـاح الشـاعر داخـل تشـكيل القصيدة على صورة معينة تعكس جوهر موقفه الجمالي[3] .

---

(١) من قصيدة " ليتني في الغاب " – ص ١٤٤ .

(٢) مجلة الفيصل – ع(٨٦) – السنة الثامنة – (شعبان ١٤٠٤ هـ – آيار (مايو) – ١٩٨٤ م) – مقال بعنوان " التكرار ودلالته الفنية في الشعر السعودي " – د. يوسف نوفل – ص ٦٨ .

(٣) انظر " الصورة الشعرية عند أبي القاسم " – د. الجيار – ص ٢٦٥ بتصرّف .

استمع مثلاً إلى هذه المقطوعات من قصيدة " مصرع فنانة " ، وفيها تمثل الصورة المركزية مولّداً يأتي ما تبعه من صور المجموعة تنويعاً عليه وتفصيلاً له :

قامت مع الفجر نشوى وهي راقصةٌ تشدو لتنشر بين الزهر أنغاما
كانها ملَك الفردوسِ قد خطرت وعرشها في فمِ الأزهار قد قاما
وينضح العطرُ منها زاكياً عَبِقاً يشيعه الفجر بين الزهر أنغاما
ويرسل الطير من ألحانها نغماً ليجعل الكون بالأنغام بسّاما
ويرقص الغصن من أصدانها طرباً ويفتح الوردُ أفوافاً وأكماما
قامت مع الفجر نشوى وهي سابحةٌ في عالمٍ مُفعمٍ بالويل قد غاما
تبغي اقتطاف المنى من بهجةٍ عرضتْ فسارعت لاتَنِي جرياً وإقداما
حتى أطاحت بها الأشباح فانتفضتْ تغالبُ الحسَّ إرهافاً وإنعاما
وتسال النفسَ : ماذا حولها ؟ شركٌ مدّ الشباك فزاد النفس إظلاما
أم السبيلَ أضلته وقد صَعِقَتْ ؟ لم تدرِ أنّ الردى قد هيا الجاما[1]

من الواضح أنّ الصورة المركزية المعنيَّة في هاتين المجموعتين من القصيدة هي صورة الفنانة المنتشية مع مطلع الفجر وخطٌّ أول من الأحوال يصحبها :

قامت مع الفجر نشوى وهي راقصةٌ تشدو لتنشر بين الزهر أنغاما
قامت مع الفجر نشوى وهي سابحةٌ في عالمٍ مُفْعَمٍ بالويلِ قدْ غاما

وهي في موضعيها تملك وجهاً من الاتفاق يجيز عدَّها في ثانيهما تكراراً لها في أولهما، وما لحق آخرها من تفاوت بعد خطّ الاتفاق ، انتحاءٌ فنّي فرَّع به الشاعر إتجاهها إلى ما أراد رسمه وتصويره من الأحوال المتقابلة لتلك الفنانة قبيل صراعها مع الموت ، وخلاله ، فهو نقطةُ انطلاق تمارس الصورة بها دورها في توليد موقفٍ معين تأتي صور المجموعة بأكملها تشكيلات متعددة له ، حيث تمثل الصورة الأولى مذيَّلةً بعبارة « وهي راقصة تشدو لتنشر بين الزهر أنغاماً » ، خلاصة ما تلاها من صور المجموعة التي رسمت تلك الراقصة الشادية وهي مفعمةٌ بالحياة ، وفنّنت أوصافها فأرتناها ملكاً يخطر

(١) مج النيل – ص ٢٦١ .

زاكي العطر ، نغوم الصوت يهز بأنغامه الكون : طيرَه وزهرَه وغصنَه وشتى مظاهره ، وهذه جميعاً صورٌ واصفة كان في الصورة الأولى مركزيةٌ لها جمعت فيها أقطاب ومحاور الفكرة الجوهرية للموقف كلّه .

والدور ذاته تقدّمه الصورة في موضعها الثاني ، إذ تأتي بتذييلها بالعبارة « وهي سابحةٌ في عالمٍ مفعمٍ بالويل » ملخّصاً جوهرياً لما ستدور حوله الصور اللاحقة ، فإذا كانت المجموعة الأولى من الصور تحكي موقف الأمان والإقبال الوادع على الحياة ، فإنّ هذه المجموعة تحكي موقف الصراع مع الخطر في غمار البحر ، الأمر الذي أوجزته الصورة المركزية " مكثفاً " ، وتحلّقت حوله باقي صور المجموعة وهي ترسم تفاصيل ذلك الصراع وتتبع بعض مواقفه وأحداثه .

ومثل هذه الصورة " المحورية " في شعر الزمخشري كثير ، وكما تتخذ الصورة موقع المولِّد الذي يستهل حكاية التجربة وتتوالى من بعده الصور ، فإنها قد تتخذ موقع المحطة أو المستراح الذي تنتهي إليه المجموعة ، ويؤول الأمر بجملة الصور المتقدّمة والمحتشدة لتصوير الموقف إلى تفريغ حمولتها من أبعاد الموقف وخطوطه في هذه المحطة ، مما يمنحها محوريةً ومركزيةً أيضاً ، بل قد تكون مركزيتها عامةً تشمل حتى ما قبلها مما عُدّ صورةً مركزية ، ذلك أنه إضافةً إلى حفاظها على خاصيتها في احتواء خلاصة التجربة ، فإنها زُوِّدت بطاقاتٍ مكثَّفة للتعبير بامتلاك جملة المحاور والخطوط والأبعاد التي بدت في سابقاتها (مركزيةً وغير مركزية) ، مما سوّغ اعتبارها جوهر الجوهر في تقديم الموقف الجمالي للشاعر في هذه التجربة . على الأرجح ، بناءً على القياس المنطقي للأثر المتوقَّع على المتلقي وهو يقف من التجربة على هذه الخاتمة ، بما فيها من تكرارٍ يؤكّد ملخص ما قدّمته مجموعات الصور مجتمعة ، مشبعٍ بالكتلة الشعورية الضخمة المتنامية مع تنامي تصوير التجربة على امتداد ذلك النص ، وبالكثافة العاطفية التي تصحب – عادةً – تلقي خواتيم النصوص الشعرية الجيدة .

استمع إلى أحد تلك النصوص ، ولأقلْ " ثنائية التمركز " لقيامها على صور مركزية (مولِّدة) تتنوّع عليها الصور الأخرى ، و(منفِّسة) تستريح عندها جميع الخطوط ، والنص من النماذج البسيطة لهذا النمط ، وفيه :

حنـانيكِ أمـي لا عقـوق ولا نُكـرُ ولكنـها الآلام فـي قبضتـي سِـفْرُ
قـرأت بـه الآيـات تفـري حشاشـتي ويعشى بها طرفي ويُطوى بها العمرُ
فمن مقلتي الدمع السخين سحائباً على الخدّ يهميها فؤادٌ هو البحرُ
براكيـن مـن نـارٍ يؤجِجـها الأسـى وثـوراتُ ملتـاعٍ يـدوّي بـها الصـدرُ
حنـانيك أمـي فالـهموم تلاحقـت ولـولا البلاءُ المـرّ مـا حُـيّر الفِكـرُ
قسـاواتُ آلامٍ ، وشـكوى متـاعبٍ وينهشني من وقعها النابُ والظفرُ
فإن قلت: صبراً، عاثَ بالصبر عاصفٌ يجرّعنـي كاسـاً ثمالتـها الصـبرُ
فاختـال نشـواناً ويـا نشـوة الأسـى تغيب بإحساسي كما يفعل الخمرُ

. . . .

حنـانيك يـا أمـي حبسـتك رحمـةً فليـس علـيّ اليـوم عتـبٌ ولا وزرُ[1]

تمثل الصورة الاعتذارية الأولى جوهر موقف الشاعر في هذه القصيدة ، فإذا أنت تأمّلت موقعها وجدتها محوراً لسلسلة الصـور بعدهـا ، والعـذر العام في رجـاء الشـاعر صفح أمه عنه : [حنانيك أمي لا عقوق ولا نكر - حنانيك أمـي فـالهموم تلاحقـت - حنانيك يا أمي حبستك رحمةً] ، جاءت مجموعة الصور التالية حاوية له مفصّلاً بدقـائق تُشبع خطوط الصورة الكلية المراد تقديمها .

ووفق ذلك التوالي أو عدمه يمكن منح كل صـورة محوريـة وضعـها الخـاص ؛ فـهي مولّدٌ للصور التي تتبعها وتدور حول جوهر فكرتها ، وهذا التصنيـف يليـق بـالصورتين الأولين ، أما الثالثة وهي :

حنانيك يا أمي حبستك رحمةً

فمحطةٌ تنتهي إليـها التجربـة وافيـة الأبعـاد ، ويسـتريح عندهـا الشـاعر البـاكي ، مسلّماً للأقدار التي ما ملك أمام تيارها سوى الدعـاء لأمـه الفقيـدة بالرحمـة في خطـاب يعبق بالحب والحنين المعبأين بأنةٍ طويلة تراءت خلـف " يـا " النـداء الدالّـة علـى ابتعـاد المخاطب بعد قربه في الخطابين من قبل : " حنانيك أمي " .

---

(١) من قصيدة " أمي " - مع النيل - ص ٢٨٨ ، ٢٨٩ .

ومن بدائع النماذج التي تقدّم هذا التشكيل الفني من الزمخشري لصوره ، تأتي قصيدة " كما أنا " ، وفيها :

كما أنا ... وها أنا
أعود بعد غيبتي
وفي يدي حقيبتي
ومن جراح غربتي
مجامرٌ في مقلتي
* * *
ويُحشد الظلامُ[1] لاستقبالي
وزاحف الصمت على التلالِ
وصوراً باهتةَ الظلالِ
وكلها . . .
تسألني عن حالي ..
عن الهوى ، وحال أيام النّوى
بآهةٍ مخنوقةٍ من الضنا
وها أنا ... كما أنا .. !!
* * *
مكبّل الإحساس بالجحودِ
ممزّق الأصداء والنشيدِ
أحمل فوق لوعتي وجودي
وأعبر الليل على تنهيدي
إلى ظلامٍ ... باهتِ الستائرِ
ينقل فوق الصمتِ خطوَ عاثرِ
ويغرز الأشباح في النواظرِ
تحملني كفّ الضنا
من هاهنا ... إلى هنا
وإنني ..
كما أنا ... وها أنا .. !!
أعود بعد غيبتي
متكئاً بغرفتي
على جدار وحدتي
وذكريات غربتي
تحدّث الجدار والمرايا
ناشرةً عن رحلتي حكايا
لكنني ..
كما أنا ... وها أنا
مستأنسٌ بوحشتي
فلا تسلْ عن قصتي[2]

---

(١) " يَحشدُ الظلامَ " هكذا نُوِّنت العبارة في الديوان ودعم نصب الظلام فيها ، نصبُ ما عُطف عليه : " صوراً " ، ولم أجد في الأبيات ما يدل على الفاعل في معنى مستقيم . وأرى الصحيح رفع الكلمة على أنها نائبٌ للفاعل .

(٢) ديوان " حبيبتي على القمر " ص ٢٢ - ٢٥ .

واللطيف في الصور المركزية من هذا النص أنها تتخذ موقعين في آن ، فهي مركزية مولّدة تتمحور حولها الصور التي تتبعها في قوله مبتدئاً :

كما أنا .. وها أنا

أعودُ بعد غيبتي . . . . إلى نهاية المقطوعة

لكن دورها يبدأ في الازدواج من الصورة في موضع تكرارها الثاني حيث تأتي في ختام المقطوعة :

.... باهةٍ مخنوقةٍ من الضنا

وها أنا ... كما أنا .. !!

وتنمو بعدها سلسلة من الصور تدور في حلقة الفكرة ذاتها التي نشأ النصّ خادماً لها . والصورة - بالنظر إلى تقسيم الشاعر الذي يجعل انتهاء صور المقطوعة إليها - مركزية (خاتمة) أو ما أسميته المحطة أو المستراح الذي تحطّ عنده سلسلة الصور ، لكنها (مولّدة) تنطلق منها صور المقطوعة بعدها باعتبار ترابط الأفكار ؛ فليس في تقسيم الشاعر ما يمهّد لها من صور المجموعة التي جُعلت ختاماً لها ، إنما تتخذها الصور خاتمة على نحو مفاجيء . في حين أنّ المقطوعة التالية تقبل أن يكون هذا المركز مولّداً تنطلق منه صورها وتلتف حول جوهر فكرته ، كما كان الشأن في الصورة الأولى .

وإذا ما انتقلنا إلى الصورة في موضع تكرارها الثالث ، وجدناها (ثنائية التمركز) بالفعل ، لأنها واقعةٌ في صلة القول مع وجود رابط لفظي يمهّد لكونها محطة الصور قبلها في قوله : « وإنني .. » ، كما تملك رابطين يجعلانها منطلقاً للصور التالية ، أحدهما معنوي يبينه تتبع الأفكار ، والآخر لفظي يتمثل في تكرار الخط الأول بعدها : « أعود بعد غيبتي » ، وكان قد مرّ في موضعها الأول معقباً لها وهي تمارس دور التوليد .

والقول السابق ماضٍ على الصورة الرابعة :

.... ناشرةً عن رحلتي حكايا

لكنني

كما أنا .... وها أنا

مستأنسٌ بوحشتي

فلا تسلْ عن قصتي

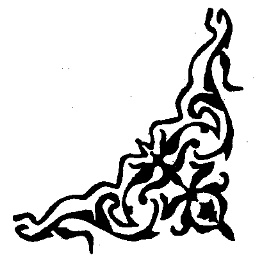
وإن كانت الصورة المكررة هنا أقرب إلى المستراح منها إلى المنطَلـق ، لاقتصـار مـا بعدها على صورتين تمثّل إحداهما نقطة ختامٍ واضحة لعرض التجربة ، وربما تكون هذه النقطة تذييلاً يدعم الختام الواقع في الصورة المركزية قبلها .

• • •




الفصل الرابع

وسائل تشكيل الصورة عند الزمخشري

كان من الطبعي أن تتعدد وسائل تأليف الصورة عند الزمخشري لّما قامت لها في شعره أنماطٌ متعددة وأنواع مختلفة ، وقد ظلّ جُلُّ هذه الوسائل تابعاً لما عرفه الشعر العربي منذ القِدَمِ من التشبيه والاستعارة ، ومال القليل منها إلى التخفّف من ذلك بالاستفادة مما أفسحه المفهوم الحديث للجماليات التصويرية في ميدان الخلق الشعري ، وبقي محك الجودة في كل ذلك النظر إلى الصورة على مستوىً فرديٍّ لا جمعيٍّ ، إذ لم يعدْ نجاح الصورة رهناً لوسيلة دون أختها ، كما لا ينتفي عنها حكماً على وسيلةٍ (ما) جرى عُرف النقاد سالفاً على عجزها وقصورها ، الأمر الذي سيتضح - بإذن الله - في حديثي على مدى فصلٍ كامل سيُعنى بالإبانة عن أدوات شاعرنا في تشكيل صوره ، وأقسام ذلك ، ومعايير النجاح والإخفاق التي قنّنتها الشواهد والأمثلة من شعره .

• • •

أولاً : وسائل تقليدية :

تعد الاستعارة والتشبيه أهم أقطاب هذا الشق على الإطلاق ، وتأتي الكناية في مرتبة ثالثة مع شوط طويل من الفرق في الأداء .

ولو أردت مراعاة الامتياز في التصوير لكان البدء بالاستعارة أولى إذ هي فارس السبق هاهنا ، غير أني رأيت البدء بالتشبيه ، سيراً مع بدايات النشأة ، حيث كان التشبيه أسبق وسائل التصوير إلى الظهور في ساحة الدراسات النقدية والأدبية ، ونظراً لكثرة صور التشبيه عند شاعرنا عن صور ما سنلوي عليه من أنواع الاستعارة ، ثم مراعاةً للعلائق بين موضوعات البحث ؛ إذ كان في التعقيب بالاستعارة تقريبٌ للمسافة بينها وبين ثاني الموضوعات - وهو التشخيص والتجسيد - الذي تربطه بها صلةٌ وثيقة .

التشبيه :

يتخذ التشبيه – الذي هو « علاقة وصف بالمقارنة بين أمرين يشتركان في صفة أو أكثر »[1] – أنماطاً شتى في القيام بالصور الشعرية عند شاعرنا ، وهو في تنوّعه هذا لا يخرج عمّا ألف عنه من مرونةٍ للتقسيم وقبول للتصنيف خرج به النقد العربي من خلالهما إلى عديد من الأوجه والأنواع ، فكان منه الصريح والضمني ، والمفرد والمركّب ، والمرسل والبليغ ، والصحيح والمقلوب ، وأوجه أخرى أمكن منها التأمل والتدقيق وإطالة درس النصوص والتقعيد عليها . ثم أدّت معاودة النظر في تلك النصوص ، وتنامي البراعات في التصوير من بعد ذلك أيضاً ، إلى استحداث ألوان أخَر من التشبيه لم يَسَع التقسيم النقدي القديم استيعابها ، فاقتضى الأمر فيما جَدّ من دراسات ، تصنيف ألوانه وفق أسس أخرى اخترت منها في دراستي هذه التقسيم باعتبار " ذكر الأداة وحذفها " ؛ حرصاً على الإلمام بأكثر ما يمكن من أنماط التشبيه وأنواعه ، ولكون هذا المنهج في التصنيف يقدّم مستويين من التشبيهات ، حيث يُعد التشبيه (محذوف الأداة) – غالباً – أقدر على التأثير والتحريك وتحقيق الامتزاج والتفاعل من ذلك المصرَّح بها والذي يعلن عن المقارنة بين الأمرين .

أقسام التشبيه بحسب ذكر الأداة وحذفها

إذن ، أصبح من المعلوم بداهةً أن هذا اللون البياني ينشق في ضوء الأساس السابق إلى شقين ، أحدهما التشبيه " مذكور الأداة " ، والثاني " محذوف الأداة " .

والأول منهما هو ذلك الذي تُذكر فيه الأداة لتوضيح العلاقة بين المشبه والمشبه به . وقد ضمّن الزمخشري شعره جملةً من أمثلته منوّعاً فيما يستخدم من الأدوات بين الحروف ، والأسماء ، والأفعال ، فجاء فيه من الحروف بحرف " الكاف " و" كأنّ " ، ومن الأسماء " بمثل " و" هكذا " ، ومن الأفعال " بخِلتُ " و" يشبه " . وكان لحرف " الكاف " الصدارة على سائر الأدوات في كمّ الورود والاستخدام ، إذ نزع الشاعر إلى استخدامه في غالب ما أنشأ من التشبيهات " مذكورة الأداة " – ولعل ذلك مردودٌ

---

(١) انظر تعريف التشبيه في " نقد الشعر " – قدامة بن جعفر – تحقيق : كمال مصطفى – مكتبة الخانجي – القاهرة – ط٣ ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م – ص ١٠٩ ، " الإيضاح في علوم البلاغة " ، للخطيب القزويني – دار الكتب العلمية – بيروت ، لبنان (دون طبعة أو تاريخ) – ص ٢١٧ ، " الصورة الأدبية في القرآن " – ص ٤٤ ، ومراجع أخرى .

إلى خفة الحرف وبساطته – فكان يأتي به في بعض شواهده متفرداً معزولاً وسط ملامح تصويرية أخرى، وفي بعضها الآخر مكرراً يتوسط طرفي أكثر من صورة تشبيهية، مشكّلاً سلسلة منتظمة من التشبيهات في البناء الشعري .

فمثلاً ، يمنح الزمخشري صورته تشبيهاً " وحيد الكاف " في البيت التالي :

ألف ذكرى تراقصت في الدجونِ[1]   كنجوم سماؤها في عيوني[2]

إنّ الذكرى التي أثارتها الدجون في نفس الشاعر تراءت له كنجوم تتراقص أضواؤها ، والكاف هي الأداة المختارة لأداء هذه الصورة التشبيهية وليس يظهر إلى جوارها مثيلات لها ، وهو تفرّد حظيت به هنا ، كما حظيت به في مواضع أخرى غيره ، منها الصورة التشبيهية في هذه المقطوعة :

وسفين الحياة في معبر التيهِ كليل المجدافِ ، والتيارِ
ويجوبُ الآمادَ ، والقبضةُ الرعناءُ تلتف حوله كالسوار[3]

فالمساحة واسعةٌ ، تلك التي شغلتها صورة " سفين الحياة التائه " ، لكن ليس في خضمّ هذه الخطوط المتناثرة غير أداة تشبيهية واحدة هي " الكاف " في تشبيه التفاف قبضة الأقدار على ذلك السفين بالتفاف السوار .

غير أنّ الزمخشري كان يؤخذ أحياناً بجرس الحرف وما يحدثه تكراره من موسيقى جاذبة ، فيعمد إلى سَلْسَلَة عدد من صور التشبيه مكرراً توظيف الحرف " كاف " مع كل صورةٍ منها ، محدِثاً بذلك التوالي مزية صوتية مؤثرة . يقول في قصيدة " همسة " :

يا شفيفاً من السنا الوضاءِ   صوّروهُ حسّانةٌ من ضياءِ
عذبةٌ كالنشيد من معزف الحبِّ وكالبشر في الليالي الوضاءِ
حلوةٌ كالمنى الضحوكِ طروبٌ   كالأغاريدِ في ظلال الصفاءِ[4]

ومن قصيدة " رسالة " تتداعى خطوط لوحة بديعة تربط " الكاف " بعض حلقاتها في براعةٍ تكاد تخفى بها الفواصل الزمنية بين كل خط وآخر :

---

(١) الصحيح فيها " الدُجَن " لأنها بمعنى الظلمة . انظر المعجم الوسيط مادة " دَجَن " .

(٢) من قصيدة " هاتف الذكرى٢ " – مج الخضراء – ص ١٠٧ .

(٣) من قصيدة " سلاح الصمت " – من الخيام – ص ٣١ .

(٤) مج النيل – ص ٤١٠ .

وفي غياهب المجهول والظلام
حروف نور
تحمل الهوى
على سطور
صاغها الجوى
كما الورود في الخمائلِ
كما الشعاع في الأصائلِ
كفرحةٍ تطوف بالمنى
كفجر عيدٍ راقص الأطياف والسنا[١]

وللحرف " كأن " مكانته أيضاً في أداء صور هذا الشق من التشبيه ، ومع أنه يأتي في مركزٍ ثانٍ بعد " الكاف " ، إلا أنه يتقدّم ما عداه من الأدوات المتبقية وشواهده كثيرة أيضاً ، وعلة ذلك أنه حرفٌ ينتحي تاركاً طرفي الصورة مقترنين[٢] ، الأمر الذي يتفق مع ما في الزمخشري من غليان عاطفي يميل به إلى مزج الأطراف والتفعيل بينها ، ميلاً دلّ عليه ضآلة ما في شعره من التشبيهات " مذكورة الأداة " إذا ما قورنت بنظيراتها في تقسيمي هذا .

وكما هو الشأن في " الكاف " ترد " كأنّ " في تشبيهات شاعرنا ، إذ يطعّم صورته – أحياناً – بتشبيه هي أداته مكتفياً من ذكرها بمرّةٍ واحدة ، في حين تأسره هذه الأداة بجرسها وتأكيدها للموقف الممثّل – أحياناً أخرى – فيمنحها فرصة الظهور مراراً في تصوير تجربة شعرية واحدة على مدى سلسلة من التشبيهات . يقول في وصف محبوبته مقدمًا إحدى صوره الممثّلة لإفراد هذه الأداة :

هذا الربيع سقاه الجاه والحسب وهذه فرحةٌ أصداؤها عجبُ
كأنه وهلال الخير مطلعه يهمي بأفراحنا العظمى وينسكبُ[٣]

---

(١) حبيبي على القمر – ص ١٢٣ .

(٢) انظر " الصورة الفنية في الشعر السعودي من خلال أعلامه " – لجاة حسن بنجر – بحث مقدّم ضمن متطلبات الحصول على درجة الماجستير – كلية التربية بجدة (١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م) – ص ٤٠٨ .

(٣) من قصيدة " أغاني الربيع ٢ " – مج النيل – ص ٢٩ .

ثم يوالي الاستعانة بها في بناء صوره في هذه المقطوعة الغزلية أيضاً :

ذكريات الصبا خطرن ببالي حالمات الرؤى كطيف الخيال
مشرقاتٍ كأنهن نجومٌ قد أضاءت بأوجها المتعالي
راقصاتٍ كأنهن الأماني ناصعاتٍ كأنهن اللآلي[١]

فالذكريات مشرقاتٌ " كأنهن " نجوم ، راقصاتٌ " كأنهن " الأماني في قلب المؤمِّل ، ناصعاتٌ " كأنهنّ " اللآلِيء بياضاً ونصوعاً . والصور الثلاث اجتمعن ليرسمن صورةً كلية للذكريات ، موسقةً بترديد الأداة ذاتها ، محققةً ومؤكّدة بحرف التوكيد " أنّ " الذي تكرّر في المقطوعة بتكرّر حرف التشبيه .

• • •

وفيما عدا التشبيه بهذين الحرفين " الكاف وكأنّ " لا نقع على مادة كبيرة للتشبيه الذي تُذكر أداته ، حيث يبقى ما تنهض به أدوات التشبيه – الأفعال والأسماء – من نماذج التشبيه نِتفاً متفرقة في الإنتاج الشعري الضخم لشاعرنا ، فهو يبدي صدوداً عن مثل هذه الأدوات رغبةً عن الإطالة التي لا تتفق والتيار العاطفي المندفع الذي يحركه على مدى خلقه للنص الشعري – كما أسلفت – ولذا لا نجد في شعره إلا لمحات لتوظيفها يفيد فيها من الفعل " يشبه " ، وهو الفعل الرئيس في هذه الوسيلة البيانية ، فيورده في قوله :

لم أكن أعلم أن الصمت في كهف الدجى
ماردٌ يشبه قطّاع الطريق
وذراعاه همومٌ وغيومٌ[٢]

وهو يمثّل هنا شرياناً ممتداً بين طرفي التشبيه (المارد وقطّاع الطريق) . والصورة قائمة ، وأقصى ما خرج به منها المشبه هو اكتساب خاصية حسية يظهر من خلالها ، أما الجانب النفسي التأثيري فلا أعلم أن قاطع الطريق وراء المارد في البشاعة والترويع

---

(١) من قصيدة " ذكريات الصبا " – مج النيل – ص ٦٢ .

(٢) من قصيدة " نظرة الملثم " – حبيبتي على القمر – ص ١٢٨ .

والأذى ، ولو كان التشبيه يقبل حمله على المقلوب لحملته عليه ، لكنه لا يقبل ، فليس المراد تصوير قاطع الطريق ، إنما المراد تصوير المارد والصمت الذي يشبهه .

وقد يفيد الشاعر من فعلٍ آخر في صنع الصورة التشبيهية ، من مثل الفعل " خِلتُ " الذي تراه حلقة الوصل في قوله :

كلما لاح من محياك ومضٌ　　　خِلْتُ أن الصباح منه أطلّا[1]

وقوله كذلك :

تفترّ عن مبسمٍ لولا العقيق به　　　لخلته نجمةً في أفقها الداني[2]

فوضاءة محيا المحبوبة الجميل صباحٌ أطلّ من ذلك الوجه ، وابتسامها المشرق أشبه ما يكون بنجمةٍ دانيةٍ قوية البريق واللمعان ، وكلتا الصورتين قائمتان على التشبيه الصريح الذي يُعمل الفعل " خلتُ " في تركيب أقطابهما وتأليفها .

• • •

أمّا الأسماء الرابطة في التشبيه فيلقانا منها لفظتا " مثل " و" هكذا " في عددٍ من تشبيهات الزمخشري ، ولفظة " مثل " مما ثبت اعتباره رابطاً بين حدّي التشبيه منذ بدايات التصنيف والتقعيد البلاغي ، لكنها لا تروق شاعرنا كثيراً فلا يوردها إلا نادراً . وهذا شاهدٌ من شواهده الدالّة على عمل هذه الأداة يقول فيه :

وكل قمريةٍ مثلي متى فُتِنت　　　شبّ الحريق بها من رجعه الساري[3]

فالصورة تعادل بين طرفين جمع بينهما حال الافتتان بصوت المحبوبة الساري ، أول هذيْن الطرفين : الشاعر نفسه ، وثانيهما : طائر القمري الذي يشارك الشاعر شوقه واهتزازه لذلك الصوت ، وكلمة " مثل " كانت همزة الوصل بين الطرفين (الشاعر ، والمعادل الطبيعي (الطائر)) في تشبيه بديع بث حالة الشاعر الوجدانية فيما حوله من مظاهر الطبيعة .

---

(١) من قصيدة " ابتسام " — مج الخضراء — ص ١١١ .

(٢) من قصيدة " حمامة السلم " — مج النيل — ص ٣٦ . وانظر أمثلةً غيرها في قصيدة " ضدّان " — مج الخضراء — ص ٥١٣ ، ومقطوعة " صوت " — أصداء الرابية — ص ٤٤ .

(٣) من قصيدة " أول المشوار " — مج الخضراء — ص ٤٩٧ .

ويُعمل الشاعر " مثل " في الربط بين طرفي الصورة أيضاً ، حين يقول من قصيدة " يا شجوني " :

وفؤادي يرفّ مثل فراشٍ أسكرته الأشذاء عبر الحزون[1]

فيشبه رفيف ذلك الفؤاد المعلّق بالأماني بترنّحات الفراش المُسْكَر من عطر الروابي المزهرة ، والأداة المصرِّحة بهذا الترابط بين الحركتين ، هي أداة التشبيه " مثل " .

ويلفت النظر في هذه الأداة ، أن الشاعر يأتي بها أحياناً في سياق تعبيري لا تستطيع اعتباره - وهي رابطٌ فيه - سياقاً تشبيهياً ، إذ لا يمكن القول بأنه هناك شبه شيئاً بشيء ، أو أنه عادل بينهما أو أشركهما في شيءٍ ما " مجازاً " - كما هو الحال في الصورتين السابقتين ، إنما خلاصة الأمر أنه أراد الإشارة إلى الاشتراك بين الأمرين في شيء على الحقيقة ، وذلك كقوله مخاطباً زوجته قبيل وفاتها :

فكم سهرت عيناك مثلي لياليـاً نراقب فيها الصبح والصبح حردانُ[2]

فالسهر حال مشتركة بينهما على الحقيقة ولا مجال لاعتبار سهرها الليالي مشبهاً - تخييلاً - لسهره هو أو العكس .

أما " هكذا[*] " ، فأداةٌ أخرى أتحفنا الزمخشري بإعمالها في بعض صور التشبيه عنده ، وهو يمنحها حضوراً بيِّناً في شعره ، فيوردها في عدة مواضع منه ، وكان أحدها قوله :

مات في مهده وديس فبؤساً لشقيٍ ما عاش إلا نهارا
وانطوى في متاهةٍ أطعمته من خيالات وهمه الأثمارا
هكذا هكذا العناكب تبني ولها اليوم قد رأينا منارا[3]

---

(١) مج الخضراء - ص ٣٤٣ .

(٢) من قصيدة " غُلبت على أمري " - مج النيل - ص ٢٨١ .

(*) لم تصنّف هذه الأداة في أدوات التشبيه المعروفة . لكنها تعطي حساً تشبيهياً في التركيب الذي ترد فيه .

(٣) من قصيدة " قماقم السوء " - مج النيل - ص ٢٢٩ . وانظر من أمثلته أيضاً رباعية " موكب الأحياء " - مج النيل - ص ٤٢٥ .

إنها صورةٌ بائسة مخجلة ليس للمنافق الأفّاق سواها ، فهو بنفاقه وكذبه ومداجاته يفقد معاني الحياة بفقده مصداقيته ونقائه وبالتالي فقد ذاته ، وأطماعه في الصعود على أكتاف نزاعات الآخرين تستحيل نكاياتٍ وآلاماً ترهقه وتدكدك آماله ، فإذا به عقب أحلامه الوردية يواجه واقعاً مرّاً يقضي بأن بارق الفوز الذي تراءى له من قبل استهلال لخيبةٍ كبيرة يمنى بها ، وأنّ فرحة الظفر بتلك الخديعة كفرحة العنكبوت باستواء بيته ، وفيه من الوهن ما فيه .

والصورة وسيلتها تشبيةٌ أداته " هكذا " التي كررها الشاعر مؤكّداً للمعادلة بين الطرفين : ذلك المنافق المبوء بالخسران بعد جهده في الأذى والتفريق ، والعنكبوت المبوء بيته بالهدم بعد بذله الجهد في بنائه ونسجه .

• • •

والمتتبّع لما يلحق هذا القسم في تصنيف التشبيه من أنواع التشبيهات يجدها في سائر أمثلتها عند الزمخشري ، إما تشبيهات مفردة ، أو تشبيهات مركّبة ، وهي ما يعبّر عنه بتشبيه التمثيل ، وتخلو مما عداهما من الأنواع التي يثرى بها الشق الثاني .

التشبيه المفرد

والتشبيهات المفردة تشبيهات سريعة مقتضبة يأتي فيها الشاعر على طرفين سمتهما الإيجاز ، بحيث لا يتجاوز كلٌّ منهما – في الغالب – عنصراً مفرداً ، وربما زاد الصورة بسطةً فأضفى على أحد العنصرين أو كليهما صفةً أو حالاً هما أيضاً لا يخلوان من إيجاز وسرعة .

فعلى سبيل المثال ، يقول شاعرنا من قصيدة " يا ضمير الإنسان " :

أيَّ عونٍ لهم سوى الشر يهذي　　　حين ضاقت به الحياة مكانا

ذرّهم كالهباء في كلّ صقعٍ　　　حوّل الذرّ منهم ديدانا[1]

ومن قصيدة " يوم العودة " تأتي هذه اللوحة وفيها " تشبيه مفرد " :

... يعيش في مغارةْ

محفوفةٍ بالنارْ ... لا الجدار والحجارةْ

---

(١) مج الخضراء – ص ١٨٨ .

لا خوفَ هجمةٍ .. أو غارةْ
وإنما تحفّزٌ لوثبةٍ جبارةْ ...
تلتهم الأوغاد كالفريسةْ[١]

وفي أخرى يقول :

منية النفس أن أعيش لنجواكِ طليقاً مغرّداً كالشوادي[٢]

كما نجد الصورة التالية في قصيدة " شكوى " :

... قوياً يلاقي الهول صلداً كأنّه هو الصخرة الصماء قاسٍ وجُلمدِ[٣]

إن أمامنا أربعة نماذج ممثّلة لإفراد التشبيه مما ذُكرت أداته من التشبيهات ، وهي غيضٌ من فيض ، والمطالع للأول والثاني منهما يجد طرفي التشبيه عنصرين مفردين ، فالضمير " هم " والعائد على المخبر عنهم في البيت ، طرفٌ يعادله " الهباء " ، وهو عنصرٌ مفردٌ أيضاً . ومثل ذلك " الأوغاد " في مقابل " الفريسة " . ولم يشفع الشاعر أيّاً من هذه الأطراف ما يميل به إلى التركيب أو ينحو بأسلوب التشبيه عامةً إلى الحكاية، إنّما هي إشاراتٌ مركّزة ينبثق عنها تصويرٌ مكثف للموقف أو التجربة ، وحتى ما تبع بعضها من فضْلات التعبير – كشبه الجملة الجار والمجرور (في كل صقع) في النموذج الأول – لم تغنِ الصورة أو تمنحها أبعاداً جديدةً تزيد عما قدّمه الطرفان الأصليان للصورة ، فالهباء خفيف متطاير ، ومن المسلم به عدم ثبوته في مكان واحد ، بمعنى أنّه يُفهم تلقائياً من ذكره في صورةٍ ما أن المشبه مشتت في كل صقع .

ويمضي النموذجان التاليان على النهج نفسه ، فالأطراف عناصر مفردة مركّزة يعادل فيها المشبه المشبه به : عنصراً مفرداً لعنصرٍ مفرد ، إذ يختار الشاعر لنفسه في أمنيته أن يكون " طيراً شادياً " ، ويختصر " الصفة والموصوف " في المشبه به بكلمةٍ واحدة هي " الشوادي " فيضع بذلك حدّي الصورة في كفتين متعادلتين يقابل فيها " الشاعر " : " الشوادي " ، دون أن يتعلّق أيٌّ منهما بما ينحو به إلى التركيب .

(١) ديوان " حبيبتي على القمر " – ص ٤٠ .
(٢) من قصيدة " يا نجي الفؤاد " – ألحان مغترب – ص ٦٨ . والشوادي : الطيور .
(٣) مج النيل – ص ٤٣ .

والأمر ذاته يقال في النموذج الأخير ، فالشاعر كالصخرة ، ورغم إسباغ الزمخشري لصفتين على المشبه بقوله : « قوياً ... صلداً » ، إلا أنّ إضفاء الصفتين ذاتيهما على المشبه به بقوله : « قاسٍ وَجُلمدِ » أبان عن أنهما الرابط المشترك بين الطرفين ، فهما إذاً (وجه الشبه) الجامع بينهما ، وذكرهما لا يمنح أيّاً من ذينك الطرفين تفصيلات وتفسيرات تأخذ حكم " الدالاّت الإضافية " ، بل حكمهما حكم وجه الشبه اللازم لقيام المقارنة أصلاً ، والذي لا غنى عنه مُظهراً أو مضمراً .

و" وجه الشبه " هذا ، هو الذي ماز المثالين السالفين عن سابقيهما ، فقد ذُكر صريحاً فيهما فكان في الثاني منهما على النحو الذي بدا في تحليل الصورة ، وصُرِّح به في أولهما مبرراً لأمنية الشاعر في الاستحالة إلى ذلك المخلوق الحر الطليق حين جعل غايته من ذلك الخلوصَ لنجوى محبوبته . و – في قاعدة عامة – ليس تعليل التشبيه مما يرفع من قدر الصورة – على العموم – ، بل على العكس ، فالسلبية التي يفرضها التعليل على المتلقي تسيء إلى طاقات الصورة وإيحاءاتها ، إذ تحدّ من فاعلية المتلقي وانطلاق خياله معها ، ولذا عُدّ التشبيه المعلل تشبيهاً مقيداً ، بينما كان التشبيه غير المعلل تشبيهاً مُطلقاً[1] .

تشبيه التمثيل

يبقى تقديم قسطٍ غير يسير من إبداعات الزمخشري في التشبيه " مذكور الأداة " ملقىً على عاتق اللون الثاني المنعوت بتشبيه " التمثيل " .

فإلى جوار تلك الأمثلة وأخواتها مما يعتبر تشبيهاً مفرداً ، تلاقينا صورٌ انتزع فيها المشبه به من أحوالٍ متعددة للعنصر المختار ، وهذا التشبيه المركّب يرى فيه الدكتور صلاح عبد التواب مزيةً تفوق ذلك المفرد حيث يقول : « فالتمثيل نوعٌ من التشبيه وبينهما عمومٌ وخصوص ، فكلّ تمثيلٍ تشبيه ولا عكس ، وإذا كان للتشبيه المفرد روعته وجماله ، وبساطته ووضوحه ، فإن التمثيل أحفل منظراً وأوسع مدىً من التشبيه المفرد ، كما أنّ له روعته في البيان ، وقوته في الإيضاح ، وجماله في التصوير »[2] .

---

(١) انظر " الصورة الشعرية في الكتابة الفنية " – د. صبحي البستاني – ص ١٠٩ .

(٢) الصورة الأدبية في القرآن – ص ٥٣ – ٥٤ .

تأمّل هذه الصورة البديعة :

هيفاء ترقص في العينين فتنتها ... إذا تـأوّد منها القدُّ أو تاها

. . . .

كأنها والقوامُ اللُّدن يحملها ... أنفاس روضٍ على الأنسام مسراها[1]

تتناهى هذه الرقة من المحبوبة في تصوّر شاعرنا إلى غاية ما يمكن أن يجده محبٌّ في محبوبته ، فلم يعدْ غصن البان أو التعطّف مع الأنسام قادراً على تصوير ذلك القوام اللّين الغض كما كان شأنه دائماً ، لذا ترفّق الشاعر في اختيار ما يعادل ويصوّر تلك الرقة ، وما قرّت له سانحة حتى تبدّت له المحبوبة نفسها شذىً زاكياً قد انتُفح من الروض ثم سرى مخالطاً النسائم العليلة ، فجمع إلى صفة الجسد المثلى عبق الروحانيات وشفافتها في تشبيهٍ أحوجك طرفه الثاني " المشبه به " إلى إعمال الروية والتدقيق في تقصي خطوطه وملامحه التي تجاوزت اللفظة الساكنة .

وجمال المحبوبة آسرٌ فتّان يؤخذ به الشاعر على امتداد لوحات وقصائد ودواوين مطوّلة ، وله بين الفينة والفينة قفزة بارعة إلى الصور الشعرية المبدعة في وصف ذلك الجمال . والصورة التالية إحدى لوحاته التي استقصى فيها عجائب الحسن عبر تشبيه تمثيلي يصف هذا الحسن الماثل بجملةٍ من العناصر المتآلفة في نسقٍ واحد :

غادة أشرقت فكانت كنجمٍ ... ينفث السحر في الضياءِ المذابِ

رفرف الحبّ حولها وسقاها ... من فتونِ الصبا وغضّ الشبابِ

فكأنّ الرسام أفرغ فيها ... صور الفنّ بالعجيب العجابِ

صاغها رقةً وزاد عليها ... دقة الخصر فوق عالي الهضابِ

ونما الزهر في المحيا وقد فا ... ح شذاه بعطرها المستطابِ

وردة الخد ، عندَ نرجسة اللحـ ... ـظ وياقوتها الطيب الشرابِ[2]

وشبيه بالصور السابقة في تركيب (المشبه به) ، صورة الدمع الذي همى على

---

(١) من قصيدة " متى افترقنا " – مج الخضراء – ص ٤٢٨ .

(٢) من قصيدة " القلب الطائف " – مج النيل – ص ٣٢ .

خدّي الشاعر الحزين كما يهمي المطر ، تشحذه الآمال المحطّمة على صخور الحياة فيسترسل في الانهمار :

في يميني من بارق الأمل الغافي وميضٌ أثار حولي رعودا
وعلى قصفها تلجلج مني القلبُ فانساب في العيون عقودا
وهَمَت كالرذاذ تجري به الآمال فيضاً سقى نداه الخدودا(١)

واستعراض المادة الشعرية لطاهر زمخشري يكشف لنا عن تفوق التمثيل عنده على الإفراد ، ولعل من أهم عوامل هذه الغلبة الإحصائية ، طول النفس الشعري عند شاعرنا والذي كان من آثاره امتداد التشبيهات إلى حدّ التمثيل ، من جهة ، وورودها – أحياناً – على نحوٍ متوالٍ متتابع في النص الواحد ، من جهةٍ أخرى ، حتى ظهر في نتاجه مثل هذا " التواصل " في التشبيهات التمثيلية ، والذي حفلت به اللوحة الآتية :

وعلى ثغرك الوضيء قلوبٌ خافقاتٌ ترفُ كالأنواءِ
في مداه الفسيح تختال بالبهجة دفّاقة كفيضِ السناءِ
كانطلاق الشعاع من ضحوة الشمس يناغي العباب بالالاءِ
كانبلاج البكور صافح بالإيناس روضاً معطّر الأجواءِ
كسُرى العطر من براعم أزهارٍ نشاوى نديّة الأفياءِ
كالترانيم رددتها الروابي والصدى هاتفٌ بأحلى نداءِ(٢)

فبتجاوز التشبيهين في البيت الأول والثاني ، تأتيك مجموعة من التشبيهات بدا فيها المشبه به شريطاً ممتداً لا يقف عند حدّ اللقطة الواحدة المقتضبة ، فالبهجة دفّاقةٌ كتدفق الشعاع المنطلق من شمس الضحى مخترقاً بتلألئه الأجواء ، كتدفّق أضواء الفجر المؤنسة المؤذنة بالحياة في روضٍ يعبق بالعطور ، بل هي متدفقةٌ كتدفق ذلك العطر من الأزهار الندية الرطبة ، ثم هي تسري كسريان أهازيج الشعب المترنّم والذي رددت ترانيمه

---

(١) من قصيدة " إلى سراب " – مج النيل – ص ٦٧٧ .

(٢) من قصيدة " عودة الفيصل " – مج النيل – ص ٤٣٣ . وانظر من أمثلة توالي التمثيلات أيضاً قصيدة " رجاء " – مج النيل – ص ٧١ .

الروابي والتلال . إنها جميعاً معادلات لتلك البهجة التي تلمسها الشاعر في القلوب بعودة الفيصل ، وكل معادلٍ منها يتمحور حول معنى التدفّق والغزارة ، لكنه يُختص عما سواه بخطوط مستقاة من عناصر شمية أو لونية أو سمعية أو لمسية .

ويعود جزء من وجود هذه الغلبة لتشبيه " التمثيل " في شعر الزمخشري إلى اقتصار بعض أدوات التشبيه الواردة لديه على هذا النمط ، فلا ترد تلك الأدوات في صورةٍ من صوره التشبيهية إلا والمشبه به طرفٌ ذو تفصيلٍ واسترسال ، وتُعدّ الأداة " هكذا " قطب هذا الملمح .

جاء في رباعية " موكب الأحياء " :

الفراش الجميل في الروض يختالُ ويغتاله الردى في الضياءِ
ويرود الدروب بين الأزاهير ويشدو مغرّداً للفناءِ
وإلى أن يلامس النورَ يلقى في تباشيره صروف القضاءِ
هكذا العلم ينشر الذرّ نوراً والفراشات موكب الأحياءِ[1]

يجدر التنبيه أولاً إلى أن الأداة " هكذا " مما يقبل معه الطرفان التبادل في الأوضاع، ويُعوَّل في معرفة المشبه منهما من المشبه به على اللجوء إلى معنى الصورة .

والتشبيه القائم ها هنا علاقة مقارنة بين حال الأحياء المتهافتين على ما يسمى " العلم النووي " و" التطور الذري " مع أن فيه حتفهم ، وحال الفراش المتهافت على النور مع أن فيه حتفه . وقد بدأه الشاعر بلوحةٍ تصوّر فرح الفراش في الروض ، وتصف مظاهر انتشائه وتلهفه للنور ثم انتهائه في غمرةِ ذلك بالردى بين يدي ما تلهّف له ، حتى إذا ما بلغت الصورة الطرف المقابل المراد التمثيل له بالصورة المتقدّمة ، أعمل الشاعر لفظة " هكذا " لتشعرنا بالتشبيه - فيخرجَ عن كونه ضمنياً - وتكون حداً فاصلاً بين طرفيه ، الأول المذكور ، والثاني الذي يعقبها ، وهو فعل العلم " الضار " بالأحياء ، وإن كان الشاعر قد أساء إلى الصورة بالكشف السافر عنها في هذا الطرف

(١) مج النيل - ص ٤٢٥ . وانظر صورة أخرى في النموذج المعروض سابقاً من قصيدة " قماقم السوء " - مج النيل - ص ٢٢٩ .

الأخير ، حين أعاد تجميعها كاملةً بقوله :

العلـــم ينشـــر الــــذر نـــوراً   والفراشـــات موكـــب الأحيـــاءِ

ولو أنّه اكتفى بالإشارة إلى عنصري الطرف المشبه " العلم الضار والأحياء " دون ما يعادلهما لكان بالصورة أجمل .

التشبيه محذوف الأداة

إلى هذا الحد من معالجة التشبيه عند الزمخشري لا يبدو هذا الفن عظيم أهمية في أداء صوره الشعرية ، فحضوره عبر ما يُنعت بالتشبيه " مذكور الأداة " يظل مفتقراً إلى الكثافة والوضوح لاسيما في نتاجٍ غزير كنتاجه . بيد أن إرهاف الحسِّ لمعالم التشبيه ومخايله في ذلك الإنتاج يريكه قوي الحضور ، فاعل الدور في القيام بالصور ؛ إذ يمارس مهمته التصويرية في أثوابٍ تختلف كثيراً أو قليلاً عن أثوابه فيما سبق من شواهده ونماذجه مما هو ملحقٌ بالقسم الأول ، وذلك حين يبني الشاعر كثيراً من صوره التشبيهية متخففاً من " أداة التشبيه " ، واصلاً بين الطرفين ، في سبيل إحداث مستوىً " ما " من الاصطدام المتفاعل والنامي بالصورة ، وقد كانت حصيلة هذا التخفف انطلاقةً واسعةً في استحضار القوالب والأساليب ، وثراءً جمّاً في الأنماط والأنواع ، يمكن للدارس تقصيه بمعاينةٍ مجددة لمواطن التشبيه – فن العلاقة المقارنة – والمتدرِّجة من الوضوح الكامل إلى الاندماج غير الكامل ، وكان من أبرز ما ورد عند شاعرنا من تصنيفات ، الأنواع التالية :

أ – تشبيه المعادلة (أو المساواة) :

وهو النمط المألوف والمتعارف عليه في أكثر تشبيهات الشعراء ، وفيه يعادل المشبه المشبه به في مقدار الصفة المشتركة بينهما ، كما يظل كلٌّ منهما محتفظاً باستقلاله وكينونته محافظاً على حدوده فيما يشبه الجوار الحذر ، ولذا تكون علاقة المقارنة بينهما في أوج وضوحها وصراحتها . ويُعدّ التشبيه بهذا الأسلوب أوسع الأساليب ميداناً وأوفرها حظاً في شعر الزمخشري ، ذلك أنه أسلوب مرن لكثير من الصيغ النحوية التي تنبّه لها نقادنا الأوائل ، وأقرّها – أو أكثرها – نقادنا المحدثون من بعد .

فقد تقع على التشبيه من هذا المنهج وحدّاه في الصورة طرفان لجملة اسمية مقيدة فيها المبتدأ والخبر ، وأمثلة هذه الصيغة تفوق الحصر عند شاعرنا ، أذكر منها على

سبيل المثال قوله من قصيدة " نفثة " :

عاقرتني مع اليفاعة أحداثٌ ، أراها لما تزل في ركابي
فإذا بالصبا بكفي هباءٌ وإذا العمرُ حفنةٌ من ترابِ[1]

إن التركيبين التصويريين في البيت الثاني يعتمدان على إسناد الخبر إلى المبتدأ ، فالشاعر يقضي بأنّ صباه هباءٌ ، وأن عمره حفنةٌ من التراب ، وكلا الحكمين يردان في صيغةٍ نحوية يمثلها المبتدأ والخبر . ومن بدائع صوره الواردة على هذا النسق قوله مصوّراً المنايا في عيني العربي الفخور :

عربٌ نحن والمنايا حياضٌ كلنا صوب وردها نتهادى
المنايا رحيقنا ، كل فردٍ يشتهي لو يذوقها استشهادا[2]

فكلتا الصورتين المقدّمتين لوصف المنايا تمضي على تركيب الابتداء والإخبار في تشكيل التشبيه .

• • •

وقد يكون طرفا التشبيه مما يأخذ حكم المبتدأ والخبر ، كأن يكونا معمولي كان وأخواتها ، أو إن وأخواتها[3] ، وهذه صورٌ شفيفة يرسمها الزمخشري على هذا المنوال في رثاء زوجته :

هي كانت لي الجحيم[*] ولكن كان برداً يزيد قلبي رواءَ
. . . .
هي كانت لي الأماني عِذابا ولعينيَّ قرةً وضياءَ

---

(١) ديوان " ألحان مغترب " – ص ١٧ .

(٢) من قصيدة " عرين الآساد " – مج الخضراء – ص ٣٧١ .

(٣) انظر من أمثلتها : الصورة في قوله : " ولست أناجي ... " من قصيدة " غلبت على أمري " – مج النيل – ص ٢٨١ ، وقوله : " وأنتظر الآتي ... " وكذلك : " تراه ورى وهو المكون ... " من قصيدة " مقطع العمر " – مج النيل – ص ٢٠٦ .

(*) لا تتفق هذه الصورة – معنىً – مع بقية صور المقطوعة المعبّرة عن جمال ورِقّة الزوجة .

هي كانت صفو الحياة لنفسٍ لم تعدْ ترتجي الرضا واللقاءَ
هي كانت لي الخيال الموشّى زاده طهرها العفيف صفاءَ
. . . .
هي كانت لي النعيم المرجّى فاضاع المنون مني الرجاء[1]

وظاهر الصور يبدو متفقاً مع التركيب السابق ، غير أنها تمثّل أيضاً للصيغة الثانية بإعمال " كان " في تأليف عناصرها ، ولا مبالغة إذا قلنا إنّ الصورة مكتملة وافية وإن استغنت عن الضمير " هي " ، لكنها لا تكتمل بالتخلي عن الفعل " كان " الذي أفادها زمنياً ، ولذا تجد الشاعر يقدّم إحدى هذه الصور باعتماد صيغة ما في حكم المبتدأ والخبر ، بجعل المشبه اسماً لكان – وهو ضمير مستتر يعود على الجحيم قبله – والمشبه به – وهو برداً – خبراً لها ، في قوله : « وكان برداً يزيد قلبي رواءَ » ، من قبيل سَوْق الصورة مع مثيلاتها في الصياغة ، والذي مال إليه الزمخشري في كثير من صوره ضمن ما برز عنده من طابع التوالي والتتابع في المتشابهات من الأدوات والصيغ .

والمنصوبات – مفاعيلاً وأحوالاً[2] وتمييزاً – مما يشكّل حدّي التشبيه أو أحدهما في بعض الصور التشبيهية للزمخشري . فمن التركيب مع " المفعول المطلق " تأتي هذه الصورة في وصف حسناء :

ومشت مشية النسيم تهادى بين زهرٍ منظّم التنضيدِ[3]

وهاتان صورتان أخريان تعتمدان توظيف المفعول المطلق في إقامة التشبيه ، تجدهما في قصيدة " في دروب الحياة " :

لبس النقائص والنقائض بردةً ومشى يدبّ بها دبيب الأرقمِ
. . . .

---

(١) من قصيدة " إليها " – مج النيل – ص ٢٩١ .

(٢) انظر أحد أمثلته في البيت " أريدك جدولاً ... " من قصيدة " على باب الهوى " – مج الخضراء – ص ٥٠٩ ، وكذلك البيت " ونحتسي الفرحة ... " من قصيدة " مع الصمت " – مج الخضراء – ص ٤٨ .

(٣) من قصيدة " في محراب الخيال " – مج النيل – ص ٢٣١ .

تمشي به الأوهام مشية ظالعٍ لقي العثارَ على طريقٍ مظلمِ[١]

والصورتان تمثّل أولاهما للنمط المفرد من هذا التشبيه ، في حين يتخذ في الثانية لون التمثيل والتركيب .

ومن الإفادة من صيغة المفاعيل ، قامت صورة تشبيهية تتخذ من " الدنيا " و" ذئبة " مفعولين به للفعل " أرى " في البيت التالي :

وأرى الدنيا كما قيل لنا ذئبةً تسطو إذا لم تكُ ذيبا[٢]

ومثلها " الضمير (ها) " والمفعول الثاني " خيالاً " في قول الشاعر :

أراها خيالاً كلما لفّني الدجى ينضّد آمالي بأحلى البشائر[٣]

أما التمييز – وهو من المنصوبات أيضاً – فيجيء به الشاعر في " رياضاً " التي جعلها تمييزاً لنوع الخير المنشور على يد الفيصل في هذا المقطع من قصيدة " في ظلال الإسلام " ، والمميَّز والتمييز فيها ركنان لتشبيهٍ مفردٍ لطيف :

فإذا الفرقان في إيماننا وإذا " الفيصل " رأدٌ لضُحانا
وبحول الله يحيا مُشْهَراً يُرهب البغي ليرتد جبانا
ويقيم العدلَ فينا مونلاً ينشر الخير رياضاً وجنانا[٤]

• • •

و" إضافة المشبه به إلى المشبه " إحدى الصيغ النحوية المؤدية لتشبيه " المساواة " ، وهي أيضاً ذات حظ عظيم في إبداع الزمخشري التصويري ، ولعل مما منحها هذا الامتياز ازدياد عمق التفاعل بين الطرفين فيها واندماجهما معاً في قالبٍ تصويري متحدٍ وموصولٍ بعضه ببعض . وهذه فرقةٌ من صور شاعرنا التي أضيف فيها المشبه به إلى المشبه ، يقول في إحداها وهي من قصيدة بعنوان " كهف الأحلام " :

---

(١) مج الخضراء – ص ٨٦ .

(٢) من قصيدة " صدى " – مج النيل – ص ٢٣١ .

(٣) من قصيدة " إلى ممرضة " – مج النيل – ص ٢٤٨ .

(٤) ديوان " من الخيام " – ص ٢٠ .

كهف أحلاميَ يا أغلى مرامِ أنت لي مرفأ أمنٍ وسلامِ[(١)]

فالأحلام – كما ترى – كهفٌ يلجأ إليه الشاعر ويلتمس فيه الأمن والسلام من سطوة الواقع القاهر .

وربما كان الكهف مخبأً لأمور أخرى " كالغيب " مثلاً ، كما يصوّر ذلك البيت التالي :

فالسِّلم في كهف الغيوب وما أطلَّ ولا أنارْ[(٢)]

وفي " حبل الاحتمال " يقدّم الشاعر هذا الأنموذج الغنيّ بتشبيهات الإضافة فيقول :

وكان فؤادي يريني الطريق فاطفأت بالوهم نورَ الذُّبال
فطوَّق فكري ضباب الظنون وأوثق رشدي بقيد الخبال[(٣)]

إذ تلقاك في اللوحة السابقة ثلاثة تشبيهات أضيف فيها أحد حدّيها إلى الآخر ، فذبال القلب نورٌ يُري صاحبه الطريق ، والظنون ضبابٌ طوّق فكره ، أما الخبال فقيدٌ أوثق رشده وحاد به عن الصواب . والتشبيهات الثلاثة لا تستصحب تفصيلات على النحو الذي ذكرت في تحليلها ، وإلا كانت تمثيلاً ، إنما مهّد لها الشاعر بحكاية حاله ، ثم أعقب الحكاية بإحدى هذه الصور التشبيهية ، وهو أمر غالبٌ في هذا الأسلوب التصويري ، حيث يغلب أن تكون التشبيهات سريعة مختصرة لا يتجاوز طرفاها كلمتين متضايقتين ، وهذا سبب آخر في ثراء شعر الزمخشري بها ، إذ غدت الصورة التشبيهية الموجزة بتركيزها وكثافتها مادةً تعبيرية قابلةً للانخراط في عبارات وجمل تكتسب منها الإيحاء والتأثير ، في الوقت الذي لا تشغل فيه هذه المادة من حيِّز تلك العبارة أكثر مما تشغله لفظة مضافة منطفئة ، أو لفظتين متجاورتين مثلها .

• • •

(١) مج الخضراء – ص ٦٧٦ .

(٢) من قصيدة " من الخيام " – من الخيام – ص ٥٩ .

(٣) مج الخضراء – ص ٨٨٧ .

ومن الصيغ القائمة بتشبيه المعادلة أو المساواة ، صيغة " التبعيض " ، وهي أن يكون المشبه به بعضاً من المشبه باستخدام " مِنْ " التبعيضية[1] .

والغاية من إيراد " مِنْ " في هذه التشبيهات ليس اقتطاع المشبه به من المشبه أو اجتزاءه منه ، بل يهدف منها إلى بيان أن المشبه والمشبه به من جنسٍ واحد في حين أنهما – عادةً – لا يكونان منه مجتمعين .

فعندما يصوّر الشاعر همومه قائلاً :

يا بحار الظنون ، يا زورق الأحلام ، في خاطري حملتُ عُبابا

وعلى شطّه سفينٌ من اللوعة ، مجدافه يعاني اصطخابا[2]

فإنه يستحضر " السفين " ملائمةً لذكر العباب والبحر ، ويستظهر مشاعره الكامنة بما فيها من اللوعة والألم ، ثم يعقد الصلة بين الأمرين بجعل السفين " مِنْ " اللوعة ، أي من جنسها ، فلا السفين هو السفين الذي نعرف ، ولا اللوعة عنصرٌ عائم لا سمة له ، بل هما معاً يكونان عنصراً ثالثاً ، هو : سفينٌ مبحرٌ متحرك ، لكنه من اللوعة والألم .

وهو توليدٌ فني يخلقه الزمخشري في أكثر من موضع ، فتراه يشهدك مولد عنصر جديد عبر العديد من القصائد ، فتشهد مولد " ذراعٍ من الأسى " في قوله :

كل شيء ذهبت آثاره ... خشية البرد ، وخوف البرحاءِ

فتوسدتُ ذراعاً من أسى ... وتلحفتُ بأستار العناءِ[3]

وتفتّق الصورة عن " خضمٍ من ثورة الخطب العربي الجلل في فلسطين " :

... والعرب تمخر في خضمّ

من ثورة الخطب الملمّ

تغفو بليلٍ مدلهمّ

(١) انظر " الصورة الفنية في الشعر السعودي " – ص ٤١٠ .

(٢) من قصيدة " والتقينا " – مج الخضراء – ص ٩٠ .

(٣) من قصيدة " ربوة الملتقى " – مج الخضراء – ص ٥٧٦ .

في مربض الهول الأصم[1]

وكَشْفَها عن نجمٍ صافحت القلوبُ في نشوةٍ بزوغَه ، فكان ضياؤه " خمراً من نور " :

فقلت لعل هذا النجم أدرى ... بما حمل الفؤادُ فعيل صبرا

. . . .

تصافحه القلوب مصفقاتٍ ... وتكرع من دفوق النور خمرا[2]

وربما وجدتَ في إحداها عنصرين جديدين تمخّض عنهما " تشبيه التبعيض " ، كعنصر " الخضمّ " المأخوذ من " براكين الجوى " ، وعنصر " القيود " المأخوذة من " الأسى " ، واللذين ضمتهما الصورة التالية :

ولياليننا التي همنا بها ... في خضمٍّ من براكين جوانا

كم قطعنا في دياجيها المدى ... نتلوّى في قيودٍ من أسانا[3]

• • •

والتشبيه بأسلوب " النسب " طريقةٌ أخرى تقوم عليها الصور وأخذ بها الزمخشري في إبداعاته التصويرية . والمراد بتشبيه " النسب أو النسبة " : نسبة المشبه إلى المشبه به بياء النسب ، من مثل قول الشاعر :

في مغانٍ طويتُ فيها ربيعاً ... شاعريَّ الأيام نضر الورودِ[4]

فأيام الربيع " شاعرية " لما للشاعر من رهافةٍ وحساسة تعلق النفوس وتخالطها، وهذه الصورة اللطيفة العجلى تتذرّع بأسلوبٍ ذكي في الحضور ، إذ عمد الشاعر إلى

---

(١) من قصيدة " من الخيام " – من الخيام – ص ٥٦ .

(٢) من قصيدة " إليك عني " – مج النيل – ص ٣٨٣ .

(٣) من قصيدة " فجر الأمل " – مج النيل – ص ٤٠١ . وانظر أمثلته أيضاً : " ارتشفنا من الهزيمة كأساً " قصيدة " من صعيد عرفات " – من الخيام – ص ٢٢ ، و" خيام نسيجها من هباء " – من قصيدة " يا ضمير الإنسان " – ص ٧٠ .

(٤) من قصيدة " الصباح الجديد في تونس الخضراء " – مج الخضراء – ص ١٣ ، وانظر من أمثلته في قصيدة " صباح " – ص ٢٤١ ، و" المرارة " – ص ٣٠٤ .

تلك الأيام العذبة الحالمة فنسبها إلى ما رآه أهلاً لتجسيد مثاليتها – وهي هنا شخصية الشاعر – ووسيلته في هذه النسبة إلحاق " ياء النسب " بالمشبه به في سياقٍ يظهر فيه العنصر المنسوب بهذه الياء – وهو المشبه – .

ومثل هذا الأسلوب في التشبيه يقدّمه المشهد العاطفي الآتي :

في ظلال الزيتون بين الأزاهير وتحت الكروم بين الرفاقِ

نتساقى من الهوى رجع صوتٍ عبقريّ التغريد حلو المذاقِ[(١)]

إن الصوت الذي طرب له الشاعر صوتٌ " عبقريّ " ، أي منسوب إلى عبقر ، ومِنْ المسلم به لمن تكون هذه صفته أن يفيض بالسحر والأخْذ ، وهو ما لم ينجُ منه شاعرنا، إذ بلغ منه ذلك الصوت مبلغاً جعله يستشعر جماله عبر ما يتجاوز سمعه ، في تراسلٍ بديع للحواس بقوله : « نتساقى » ، « حلو المذاق » .

وتتوارد معاني السحر والتعجيب في النسب إلى " بابل " أيضاً ، وهو ما تلقاه في مثل قول الزمخشري :

وبإيماء طرفها بابليٍّ يتحدّى متى رمى أن يبيدا[(٢)] .

ولأن صوت المحبوبة عذب – كما تغنى بذلك الشاعر من قبل – فإن وقعه في القلوب يتخذ مسلكاً آخر لتملكها والاستحواذ عليها ، فهو أيضاً " هاتفي " له ما للنداء الهامس والوحي من تأثير وقوة تعجيب ، وهذا ما يختاره الزمخشري لذلك الصوت في هذه الصورة :

يا رقيق الشفاه في صوتك الشادي قصيدٌ منغَّمُ الأوزانِ

. . . .

هاتفي الإشعاع ينشر بالنور حديثاً يبثه باللسانِ[(٣)]

---

(١) من قصيدة " سلاف " – مج الخضراء – ص ١٣٤ . ومن أمثلته كذلك ما جاء في " من وراء البعيد " – ص ١٣٥ ، " دارة الحسناء " – ص ٢٠٢ ، و" رذاذ " – ص ٢٥٩ .

(٢) من قصيدة " بين نارين " – مج الخضراء – ص ٥٠١ .

(٣) من قصيدة " الصوت الهامس " – مج الخضراء – ص ٢٩٣ ، وورد مثلها في قصيدة " حوار على الدرب " – ص ٤٣٩ .

ومجمل تشبيهات الزمخشري الماضية في هذا المسلك تتمحور حول الألفاظ السابقة: " شاعري ، عبقري ، بابلي ، هاتفي " . ويخرج نادراً عنها في صوره ، من مثل خروجه حين نسب المشبه إلى المخمل ، وهو لونٌ ناعمٌ فاخر من النسيج ، فقال :

وبــبرد الرضـــا تمـــدّ رواقـــاً   مخملـــيَّ الشـــكول والألـــوانِ[١]

وحين أعمل " الجؤذر " ، فجعل عين المحبوبة " جؤذرية " بقوله :

قـد رويـتِ الإحساسَ مني بطـرفٍ   جـؤذريٍّ فـــي شـكله والمســوحُ[٢]

• • •

وعقد صلات القربى بين المشبه والمشبه به ، مما يمتّ بوشائج لأسلوب النسب ، فقد يلجأ الشاعر إلى طرفي التشبيه فيصل بينها ببنوّةٍ أو أخوةٍ أو نحوٍ من ذلك ، فيُدركُ – بداهةً – أن اشتراكاً يربط بينهما ، وأوجهاً للاتفاق تجمعهما في هذه العلاقة .

فعلى صلة " الأخوّة " يقوم التشبيه في البيت التالي من قصيدة " أخت القمر " :

سألت الصبايا تُرى مـن تكـون ؟   فقـالوا : المليحـةُ أخـت القمــر[٣]

ومن قصيدة " قال وقلت .. ؟! " يأتي تشبيهٌ آخر تقوم علاقته على " الأخوّة " أيضاً :

هتفتُ به من أنتَ ، قال : أخو الضحى   وهذا وشـاحي فتنـةٌ فـي الخمـائلِ[٤]

وتتوالى تشبيهات " القرابة " عند الزمخشري أحياناً ، وهو ملمحٌ فني يغذي الصورة ويؤكّد اللمسة الجمالية التي أضفاها الشاعر على المشبه :

يــا ابنــة النــورِ محــبٌّ دَنِــفٌ   لسعير الحــب أضحــى لا يطيــق

---

(١) من قصيدة " في الغربة " – مج الخضراء – ص ٤٤٧ . ومثله قوله : مخمليّ البساط .. " من قصيدة " تغريدة الحسون " – ص ٤٤ .

(٢) من قصيدة " اسكتي يا جراح " – مج النيل – ص ٣٥٧ .

(٣) مج الخضراء – ص ٥٢ .

(٤) ديوان " ألحان مغترب " – ص ٦٤ ، ومنه أيضاً ما جاء في قصيدة "كذاء " – مج النيل ص ١٦١ ، و" مناجاة زهرة " – مج الخضراء – ص ٦٧٢ .

يـا ابنــة النـورِ فـؤادٌ خـافقٌ ذاب فـي آهاتــه وهــو مشــوق
يـا ابنـة النـورِ بقايـا ذائـبٍ فـاض أنّـاتٍ بـها الدنيـا تضيـق
يـا ابنـة النـورِ أنـيري ظلمـةً في الحنايا وارحمي القلب الخفوق[1]

وربما صرّح الشاعر بالجامع بين الطرفين ، فتظهر الصورة – حينها – قد فقدت كثيراً من قيمتها الفنية ، كهذه الصورة :

مـن بنـات النيـل إمّـا انتسبت وهـي أخت البدرِ بـالنور الدفـوق[2]

فالحسناء شبيهةٌ بالبدر ، والشبه بينهما واقعٌ في عنصر الإضاءة والإنارة دون سائر الصفات .

والأمر بالمثل في الضورة التالية :

تطلبـين العطـف للطفـل أنـا أرمـلٌ فـي جنبـه الدامـي شـقيق[3]

فمع أن الصورة طريفةٌ بما فيها من استجداءٍ غير مألوف ، ومحاولةٍ لخطف الود من ذلك الطفل " المسكين " ، إلا أنّ ذكر " الجنب الدامي " وجهاً للآصرة بين " الشقيقين " قد حدّ من جمال الصورة .

• • •

وعن صيغة " الاستثناء " في النحو ينتج أسلوبٌ آخر ينطلق منه الشاعر في بناء صوره التشبيهية ، فتراه يأتي بحدّي التشبيه على جنبيّ أداة الاستثناء في تركيب يلتزم أحد أحكام الاستثناء ، وهو ما يعرف بالاستثناء " المفرَّغ "(*) .

---

(١) من قصيدة " راعية الطفل " – مج النيل – ص ٢٥٠ .

(٢) السابق – ص ٢٤٩ . ومثله التشبيه في " توأمٌ للشمس ... " من قصيدة " الشعب الفريسة " – مج الخضراء – ص ٣٦٨ .

(٣) السابق – ص ٢٥٠ .

(*) هو ما حُذف من جملته المستثنى منه ، والكلام غير موجب . (انظر النحو الوافي : مع ربطه بالأساليب الرفيعة ، والحياة اللغوية المتجددة – عباس حسن – دار المعارف بمصر – ط٤ (دون تاريخ) – المجلد الثاني – ص ٣١٧) .

يقول الشاعر مقدّماً إحدى الصور على هذا النظام في قصيدة "شراع الذكريات":

الرفيـق الـذي وجـدتُ بنجـواه أنيسـاً يحـدّ مـن شـطحاتي

من هوىً لم يكن سوى ومضِ برقٍ لسراب أثار من نزواتي[١]

" لم " يكن ذلك الهوى الذي عاش الشاعر لحظاته الجميلة " سوى " ومض برقٍ خاطفٍ سرعان ما زال . إنها صورةٌ مؤثرةٌ أحكم الزمخشري صنعها مستعيناً بصيغة استثنائية " مفرّغة " وضعت المشبه " الهوى " والمشبه به " ومض البرق " على جانبي الأداة " سوى " ، ولم تنس أن تثبت الحال المصوَّر بنفي ما عداه في قول : « لم يكن » .

والأسلوب طريفٌ يمارس دور الابتكار في التنظيم اللفظي لتراكيب الصور ، إلى جانب المفاجأة والإمتاع بإعمال نفي حالٍ (ما) وإثبات أخرى مكانه ربما لم يكن المتلقي ليتوقعها لو ترك الأمر له .

ويعود جزءٌ من ابتكارية التنظيم فيه إلى اتساع ميدان اختيار لبنات الصياغة نفسها ، فالشاعر في بحبوحةٍ من الاختيار في تناول أدوات الاستثناء وإدخالها في بناء الصورة ، بين الأداة سوى – كما رأيت سابقاً – ، والأداة " إلا " ، كما في قوله :

لا أريـــد العطـــاء إلا رذاذاً   شـاعري الإيقـاع ينـدى بـهمس[٢]

وكذلك الأداة " غير " في مثل قوله :

وشـبابي الـذي بكيـت عليـه   لـم يكن غير ديمةٍ مـن سحابي[٣]

كما أن للشاعر حريةً في بث التشكيك وإثارة القلق حول الخبر المبثوث عن المشبه باستعمال النفي – وهو ما ورد في جميع الأمثلة السابقة – أو استعمال ما في حكم النفي

---

(١) مج الخضراء – ص ١٧٩ .

(٢) من قصيدة " رذاذ " – مج الخضراء – ص ٢٥٩ . وانظر له أيضاً البيت « لا تذيع الأسرار إلا حكايات ... » من قصيدة " ليالي المرسي " – مج الخضراء – ص ٢٢٣ . والبيت « فارقصي يا طيوف .. » من قصيدة " اسكتي يا جراح " – مج الخضراء – ص ٨٠٠ .

(٣) من قصيدة " هزيم النسيان " – مج الخضراء – ص ٨٦٨ . وانظر أيضاً البيت فما البوينج غير ... » من قصيدة " في مطار تونس " – ص ٢١ .

كالاستفهام مثلاً ، وهذا ما تجده في الصورة الآتيــة المستفهمة بـ" مَنْ أنا ؟ " ، والتي جمعت إلى هذا الملمح ملمح التوالي بين تشبيهات اعتمدت أسلوب الاستثناء في تقديمها :

وأنا من أنا سوى زفرةٍ تلهث مُدّت فيها اللواعج مدّا

وأنا من أنا سوى مقلةٍ حيرى وقد زادها ارتقابك سُهدا

وأنا من أنا سوى خفق قلبٍ عاش فيه الغرامُ دهراً فاردى(١)

هذا ، ويحملني وجود ملمح التتابع هنا أيضاً على التنبيه في إشارةٍ أخيرة إلى أن اتساع مساحة هذا اللون من التشبيه – وأعني به المعادل بين الطرفين – يُعزى – إضافةً إلى التنوع في طرق أدائه وتمثيله كما اتضح لك – إلى احتضانه القسط الأكبر من شغف الشاعر بموالاة الصور التشبيهية مفردةً ومركّبة . وهاتان ثنتان من " سلسلات " تلك الصور أسوقهما زيادةً في الاستدلال ، وقد رسم الشاعر إحداهما ببراعة الواله المفتون جاعلاً حلقةَ الوصل هي المشبه " أنتِ " ، فقال :

ارفعي الستر وانظري وأنيري وأسفري

. . . .

أنتِ تمثالُ فتنةٍ صنع ربٍّ مصوِّرِ

أنتِ نعمى وشقوةٌ لفؤادٍ مفطّرِ

أنتِ قيثار صبوتي أنتِ ألحان مزهري

أنتِ أنشودة الهوى رجّعتها خواطري

أنتِ وردٌ مفتّحٌ في ربيعٍ منضّرِ

أنتِ فنانة الرؤى أَسَرتْ من نواظري(٢)

أمّا الأخرى ، فرسمها بصوت " الجندي في ميدان القتال " ، وضميره المعبِّر عنه " أنا " :

إن دعا الداعي ونادى واجبي فأنا المقدامُ فياض الإهابِ

---

(١) من قصيدة " عروس الربيع " – مج النيل – ص ٣٢٣ .

(٢) من قصيدة " همسات " – مج النيل – ص ١٠٨ .

وأنا " السيف " بحدّيه الردى مُهج الأعداء غِمدي وقِرابي(*)

وأنا " الصرخة " تدوي والصدى وابلٌ يهطل تهطال السحابِ

وأنا " الموجة " تطفو واللظى بحري الطامي بعزمي وغِلابي

وأنا " الليل " وحولي شهبٌ لا تنير الأفقَ إلا لصوابي

وأنا " الطير " وفي مخلبه مجهرٌ يهتك أستار الحجابِ

وأنا " البرق " وما أرسله صاعقاً ينثُر ألوان العذابِ

وأنا " الحربُ " لظاها اشتعلتْ في سبيل الحق روحي وشبابي(1)

• • •

ب – التشبيه بأسلوب التفضيل أو التقليل(*) :

هو أحد الأساليب المنادّة لأسلوب المساواة في التشبيه ، وتكون العلاقة بين طرفي التشبيه من هذا الأسلوب على قدر كبير من الوضوح ، كما هو الحال في الأسلوب السابق ، لكنه يخرج عنه في مقدار الصفة المشتركة بين الطرفين ، إذ تزيد هاهنا في أحدهما عن الآخر ، وبالنظر في الشواهد الممثلة له من شعر الزمخشري نجدها فائقة في المشبّه على المشبه به ، وهو ما يذكّرنا بالتشبيه المقلوب – المتعارف عليه بلاغياً – .

(*) القِراب : الغمد ، والكلمة هنا زيادة لا تفيد المعنى بل تحافظ على الوزن والقافية .

(1) من قصيدة " مسابقات١ " – مج النيل – ص ٥٤ . ومن أمثلة التوالي ما جاء في قصيدة " همسات١ " – ص ١٠٧ ، وقصيدة " فراق " – ص ١٣٩ . ويغلب في المشبه من هذه السلسلات أن يكون ضميراً ، وقد يأتي اسماً صريحاً لكن على مساحةٍ أضيق من التسلسل ، انظر مثلاً قصيدة " تحية الملكين " : « دم العروبة » – ص ٢١ .

(*) قد يتساءل البعض عن المنطلق الذي أصبح فيه التفضيل تشبيهاً ، والجواب عندي أن الأصل في التفضيل علاقة مقارنة بين شيئين زاد أحدهما عن الآخر في صفة مشتركة ، والتشبيه أيضاً علاقة مقارنة بين طرفين اشتركا في صفة إما بالتساوي أو بالزيادة أو بالنقص . ويبقي التعويل في إدخال هذه العلاقة ميدان التشبيه أو عدمه على درجة التخيل فيها ، التي هي ضرورة في التشبيه ، وعلى نوع الصفات التي وقعت فيها المقارنة .

والزمخشري يتفنن في تعاطي هذا الأسلوب من خلال صوره الشعرية ، إذ نراه يتشعب في إعماله إلى مسلكين في " الصياغة " ، فيصوّر التجربة مستحضراً " أفعل " التفضيل بين طرفي التشبيه ، أو يقدّم المفاضلة بينهما بألفاظٍ دالةٍ على التفضيل أو التقليل في عُرف اللغة لا في قياس النحاة .

فمن تشبيهاته اللطيفة التي مضتْ على النهج الأول ، هذه الصورة التي تعلن أن محبوبة الشاعر قد كسبت قصب السبق في رقة الصوت وعذوبته :

ببيانٍ أرقّ من نسمة الروض وأزكى من عطره بالأداءِ[1]

وهنا صورةٌ أخرى تحفل بأفعل التفضيل ، يقول فيها الشاعر :

أنتِ أحلى من السعادة معنىً ونصيبي من قربها أشواقي

. . . .

أنتِ أشهى من الأماني وأغلى من ضياءِ العيونِ والأحداقِ[2]

إن السعادة " حلوة " مرغوبة ، والأماني " شهيةٌ " مطلوبة ، وضياء العيون " ثمينٌ " لا يفرّط فيه ، والموصوفة التي وقف الشاعر على صفاتها " حلوةٌ " مثلما أن السعادة حلوة ، " شهيةٌ " كما هي الأماني ، وهي " غالية " كغلاء ضياء العيون . بيد أنّ ثمة خطوة فارقة يعتني الشاعر بإثباتها في هذا الوصف ، فالصفات مشتركة بين الطرفين – لا خلاف في ذلك – لكنها في الموصوفة أقوى وأظهر ، لذا فهي " أحلى " من السعادة ، و" أشهى " من الأماني ، و" أغلى " من ضياء العيون .

أما المسلك الثاني والذي تقع فيه المفاضلة بغير " أفعل " التفضيل ، فيختار الزمخشري لتمثيله الفعل " يتحدّى " ليدلّ به على تفوق المشبه " بالزيادة " على المشبه به ، مستفيداً مما يتضمّنه معناه من العلو والارتفاع اللذين يكسبهما المشبه باستناده إليه ، على نحو ما كان في قول شاعرنا من قصيدة " همسة " :

---

(١) من قصيدة " صوتها " – مج الخضراء – ص ٧٤٨ .

(٢) من قصيدة " همسة " – مج النيل – ص ٣٣١ .

وإذا الفتنــــة فــــي مبســـمها   تتحـــدّى كـــل روضٍ مزهـــرِ[1]

فالفتنة والسحر والجمال عناصر موجودة في الرياض المزهرة المربعـة ، وهـي تملـك القلوب وتستميل الأنفس إليها بمـا حُبيـت مـن تلـك السـمات ، والشـاعر يضـع هـذه الرياض الفاتنة على طرف تقابل مع " مبسم " المحبوبة فيخرج بنتيجـة عجيبـة تحكـم أن لذلـك المبسـم مـن الفتنـة والجمـال مـا يفـوق فتنـة الريـاض ويؤهـل صاحبتـه للتحـدي والمنافسة .

كما يستفيد الشاعر من دلالة الفعل " ينافس " على الاستعلاء ، فيوكل إليه الدور الذي منحه للفعل " يتحدّى " من قبل ، في صور أخرى كان منها قوله :

ويضحك النورُ في عينيكِ مؤتلِقاً   ينافس الشمس والزهراء في الظُلَمِ[2]

• • •

وربّما وضح تفوق المشبه وفضله على المشبه به ، لكن بإسناد هذا الأخير للفظٍ دالٍّ على التقليل والنقصان . والمجال هنا أكثر رحابةً ، إذ تلقانا ألفاظٌ عدّة قد أوكلت إليها هذه المهمة التعبيرية المصوِّرة ، منها – على سبيل المثال – الفعل " يُغضي " والذي ورد في قول الشاعر :

أحببت فيك الهوى أحلى مفاتنـه   هذا المحيا الذي يغضي له القمرُ[3]

ومنها الفعل " تغار " بما في الغِيرة من إحساسٍ بالنقص أمام طرفٍ آخر مفضَّـل ، والذيالجؤذر : ولَد البقرة الوحشية . انظر المعجـم الوسـيط ، مـادة " جـؤذر " . جاء في قصيدة " خال آن " :

وقـام يحرسـه خـالٌ علـى شـفةٍ   تغـارُ مـن حسـنها أزهـارُ بسـتانِ[4]

---

(١) مج الخضراء – ص ٦٠ .

(٢) من قصيدة " وسيلة الحب " – مج الخضراء – ص ٢٢٠ .

(٣) من قصيدة " اعتـذار " – مـج الخضـراء – ص ٢٣٥ . وانظـر أيضـاً قصيـدة " شـهرزاد " – مـج النيل – ص ٣٨٨ .

(٤) مج النيل – ص ٦٨٦ .

ومنها كذلك الظرف " دون " بما فيه من معاني القلةِ والقصور عن الطرف الآخر . وقد جاء هذا الظرف في الصورة التالية :

أنتَ أعليت بالمهابة بيتاً ... دون إشراق نوره الفرقدانِ[١]

• • •

ويتوسط الشاعر في بعض صوره بين الحدّين السابقين ، فيثبت زيادة المشبه في صفةٍ ما ، بنفي خلافها المنسوب إلى المشبه به ، كما هو واردٌ في قوله :

عجبتُ له كالشمس أما ضياؤه ... فليس له في صفحة الأرض مغربُ[٢]

حيث يظهر الممدوح شمساً ، لكنها شمسٌ تفوق النجم المعروف ، إذ هي وضّاءة ، وضياؤها ذو امتياز وزيادة لأنه لا يغرب ولا يغيب ، وقد ثبت هذا بنفي صفة الغروب المعهودة في الشمس عنه .

ويحدث أحياناً ، أن يجمع الزمخشري بين مسلكي التفضيل في بناء صورة في نطاق واحد ، فيأتي بأفعل التفضيل رابطاً بين طرفي علاقة التشبيه ، ويُصحبه بلفظه تقليل أو تفضيل – على غير القياس – رابطاً لطرفي صورة تشبيهية مرافقة ، الأمر الذي نلحظه في هذا التشبيه الغريب عن نباح " بيجو(*) " :

نباحاً أرى الأوتار تخرس دونه ... ومن رنة الألحان أشهى وأعذبُ[٣]

" تخرس " الأوتار " دون " هذا النغم العجيب الذي عَلِق بقلب شاعرنا ، وهو في سمعه وفؤاده " أشهى " و" أعذب " من صوت الألحان الموسيقية . ألا يظهر مبلغ استعذاب شاعرنا لصوتَ " بيجو " ؟! ، إنّه يرتقي به على كل الأنغام الجميلة فيجعلها " تخرس " بل و" دونه " ، ثم يعلو به " بأشهى " و" أعذب " التفضيلتين .

---

(١) من قصيدة " في رحاب الإيمان " – مج الخضراء – ص ٨١٤ .

(٢) من قصيدة " النصر للحق " – مج النيل – ص ٥٢ .

(*) كلبٌ كان يساهر الشاعر بحديقة المنزل الذي كان يقطنه بمنشية البكري بمصر .

(٣) مج النيل – ص ٢٥٨ .

وتستقطب بعض الصور مستويي التفضيل والتقليل - بأفعل وبغيرها - فتبني مفاضلات تشبيهية عليهما في سياق تصويري متكامل ، وهو ما قدّمه الشاعر في قصيدة " سعدى " :

فإذا البدر قد توارى حياءً　　من جبينٍ بنورها يتحدى

وإذا الغصن قد تكسّر إجلالاً　　لمن فاقه دلالاً وقدّا

وإذا الجدول الذي ترقرق عذباً　　لم يعدْ للرواء يصلح وردا

وإذا الطير راح يرهف سمعاً　　لنشيدٍ سرى أدقّ وأندى[1]

فهذان الفعلان " يتحدّى " وَ" فاق " ، واسما التفضيل " أرقّ وأندى " ، كلها تفوح بزيادة الصفة في المشبه ، وهذان الفعلان " توارى " وَ" تكسَّر " ، والجملة « لم يعدْ يصلح » هي أيضاً دالاّت على التفضيل لكن بنقص الصفة في المشبه به .

• • •

حـ - التشبيه الضمني :

عرف النقد العربي لوناً من التشبيه أطلق عليه اسم " التشبيه الضمني " ، وهو - كما يشير الدكتور شفيع السيد - صورةٌ يأتي عليها التشبيه ، لكنها « ليست صورة واضحةً مألوفة يتأتى إدراك التشبيه منها للوهلة الأولى ، كما هو الشأن في التشبيهات السابقة ، بل يتخفى التشبيه في ثنايا العبارة ، فيُفهم منها ضمناً دون النصّ عليه صراحةً »[2] .

وإخضاع ما ورد من تشبيهات عند الزمخشري تقبل الانخراط تحت هذا اللون للفحص النقدي ، يكشف عن أنها جميعاً إلماحاتٌ إلى علاقة تقارب وتشابه بين طرفين يُهدف من ورائها لتقديم الوصف الحسي بطريقة رامزة ، أو لإثبات قضية " ما " بسياسة لفظية ذكية ، وسأتناول الأول منهما تحت اسم " الإيماء بالتشبيه الوصفي " ، والثاني منعوتاً بتشبيه " الاحتجاج العقلي والاستدلال المنطقي " .

---

(١) مج الخضراء - ص ٢٣٧ .

(٢) التعبير البياني - ص ٤١ .

أولاً : الإيماء بالتشبيه الوصفي .

لا يعني كون التشبيه قائماً على الإيماء بالعلاقة بين الطرفين أنّه لا يكون على قدر من الوضوح يسمح باكتشافه وتمييز طرفيه ، إنما القصد أنّ الوقوف على التشابه بين أطراف الصورة منه يتطلّب من الجهد أكثر مما كان مطلوباً في صور التشبيه القائم على الوسائل والأساليب السابقة .

فحين يقول الشاعر :

يا حاملاً في لهبِ الوجنةِ تفاحاً ونارْ

وواضعاً في العينِ منها نرجسةْ(١)

فإن التشبيه يرد مطوياً تحت هذه العبارات ، إذ تحمل الوجنة صفةً مخصوصةً وهي الحمرة ، وللعين صفةٌ أخرى مخصوصة ، والشاعر لا يأتي بهاتين الصفتين صريحتين إنما يقدّمها عبر وسيط ، فيرسم الوجنة وعليها " تفاحٌ ونار " ، وبينهما سمةٌ مشتركة ألا وهي الحمرة ، ثم يترك لكل عنصرٍ منهما مجال الإيحاء بمكنونه وعلائقه الخاصة ، فالتفاح جمال ونقاء ، والنارُ حرقةٌ وتلويع ، أما العين فيرسم جمالها وسوادها وانتظامُ هدبها بوضع نرجسةٍ فيها ، فتحل الثانية محل الأولى في الخيال وتثبت الصفة المرادة من ذلك .

وهذا الأسلوب في صنع التشبيه ليس مما درج سابقاً في الأداء والتركيب ، كما أنه ليس مما صُرّح فيه بالمقارنة بين الأمرين ، وهو أيضاً لا يخفى إلى الحدّ الذي يُعدّ فيه " استعارةً " فكلا الطرفين ظاهرٌ مذكور ، إنما الأمر منه تلطّف الشاعر في استحضار الصفة من المشبه به إلى المشبه والإيماء إلى المقارنة بينهما إيماءً .

وهذه صورُ " الورد القاطن في الخدود " تعيد آليته ، إذ يشير الشاعر من خلالها إلى شبه حسن خدّي المحبوبة بحسن الورود ونداوتها ورقتها ، فينشيء قائلاً :

---

(١) من قصيدة " مال واحتجب " – حبيبي على القمر – ص ١٣٤ . وانظر من تشبيه العين بالنرجسة على هذا النحو قصيدة " هيفاء " – مج الخضراء – ص ٥٤ ، وقصيدة " ملاطفة عبير " – ص ١١٥ .

فالورودُ التي تضاحَكُ في الخدَّينِ يسري عبيرُها في وجودي[1]

ويقول في أخرى :

أسفرَ الصبحُ من ثنايا الظلامِ في المحيّا المغرِّدِ البسَّامِ

. . . .

وعلى الخدِّ يصدحُ الوردُ بالنور ويسري الإشعاعُ بالأنغامِ[2]

فتضاحك الورد في الخدّين دليلٌ على أنهما يحملان نفحاً من جماله ، وفي الغالب : احمراره ، لقرينة الضحك ، وربما يكون المحمول بياض ذلك الورد ونقائه كما هو الحال في خدّ الحسناء الذي صدح عليه الورد بالنور ، وكلتا الصورتين المرسومتين للخدود فيهما حس التشبيه ومخايله ، وفي الإمكان تلمّس أطرافه والوقوف عليها ، لكنك ستجدها على غير ما عهدت من صور التشبيه المعلنة عن المقارنة . إذ تبدو العلاقة بين الطرفين أكثر تداخلاً والتحاماً .

وينطلق البيت الأول من ثاني النموذجين الماضيين بسلسلةٍ من المتشابهات من صور هذا الأسلوب على مدى إنتاج الشاعر بأكمله ، فتشبيه المحيا بالصبح يأتي مطوياً في قوله :

أسفرَ الصبح . . . . في المحيّا

بجعل الصبح ينبثق عن ذلك المحيا . وهي صورةٌ تتكرر عند الشاعر في مواضع كثيرة ، أذكر منها ما جاء في قصيدة " نائمة " :

وأتيتُ والأحلامُ تملأُ جفنها فلثمتُ نورَ الصبحِ في وَجَناتها[3]

وهذه الصورة من " ملاطفة عبير " :

فاسدلت الظلامَ على محيا توشى الصبحُ فيه بالزهورِ[4]

---

(١) من قصيدة " عند البحر " – ألحان مغترب – ص ٦٠ .

(٢) من قصيدة " صباح " – مج الخضراء – ص ٢٤١ .

(٣) مج الخضراء – ص ١١٧ .

(٤) مج الخضراء – ص ١١٥ .

وعلى نهجها هذه الصورة البديعة التي تحكي عن صوت " شهرزاده " الشجي الندي ، فتقول :

داوود علمها مزماره فإذا في رجع نبرتها الأنغامُ والدررُ[1]

وكأني بالشاعر فيها يومىء ويشير إلى أن هذا الصوت يشبه مزمار داوود ، لكنه لا يفصح عن ذلك ، بل يبني صورته على نحوٍ من الإلماح والإشارة[2] .

• • •

ويلاحظ أن هذا اللون التشبيهي يرد في وصف المظاهر الحسية الشكلية ، فهو تشبيهٌ ظاهريٌ زخرفيٌ تنصبّ عنايته على تقديم الصفات الحسية في ثيابٍ أبهى وأجمل ، ومن هنا كانت تسميته بالتشبيه الوصفي للمظاهر الخارجية . وهذه لوحةٌ أخيرة – وليست آخرة – تجتلي منها هذا التركّز حول الصفات الحسية من خلال جملة إيماءات بالتشبيهات في وصف القدّ ، والعين ، والثغر ، والخدّ ، وهي تأتي على النحو التالي :

خطرت يعبث الفتون بعطفيها ، ويمشي بها على استحياءِ
غادةٌ في حديثها روعة السحر ، وفي عينها نميرُ الضياءِ
وعلى الثغر نجمةٌ تنشر النورَ حديثاً يشعّ بالأصداءِ
وعلى الخدِّ وردةٌ تنثر العطر ابتساماً يفيض بالأنداءِ[3] .

ثانياً : تشبيه الاحتجاج العقلي والاستدلال المنطقي .

لا يشغل هذا الشق من التشبيه " الضمني " من المساحة في شعر الزمخشري ما يشغله الشق الأول ، فالشاعر الحالم قلّما يلجأ إلى الحجج العقلية الجافة والاستدلالات

---

(١) من قصيدة " شهرزاد " – مج النيل – ص ٣٨٩ .

(٢) انظر أمثلةً أخرى لهذا الأسلوب في قوله « فأنت بروحك شفافةٌ ... » من مقطوعة " عبير " – ألحان مغترب – ص ١٧٧ ، وقوله في البيت « يا لها فاتنة ... » من قصيدة " ذكرى لقاء " – مج الخضراء – ص ٣١٢ ، وكذلك في " الشمس تغفو ... " من قصيدة " حلوة الإيماء " – ص ٥٠٤ .

(٣) من قصيدة " ثوبها " – مج الخضراء – ص ٥٦ .

المنطقية التي تنحّي كثيراً من إخصابات الخيال جانباً . لذا لم يكن ما تبدّى من شعره منسجماً مع هذا التصنيف إلا بضع شواهد كان الزمخشري يتناول فيها جزءاً من تجربته واصلاً به إلى حدّ القضية التي تتطلب من صاحبها البرهنة والاستدلال .

ومن ذلك ، هذا الاحتجاج الذي يسوقه الشاعر لإثبات قضيةٍ في قوله :

سوف أسعى ففي غدٍ سوف ألقى كل ما أرتجيه دون عناءِ

ولئن طال في المسالك سعيي مطلع الفجر هازمُ الظلماءِ[1]

فلا أحد يسلّم للشاعر بهذا التفاؤل العظيم الذي يفصح عنه البيت الأول ، والشاعر يتكهّن بهذا الرفض مسبقاً ، لذا يُعلن عن أمنيته مشفوعة بدليلها في التحقق ، فآماله ستكون حقيقةً يعيشها وينعم بها بسعيه الدؤوب الذي سيبدد العوائق ويزيل الصعوبات مهما طال به الأمد ، كما يبدد الفجر الظلام ويهزم فلوله ، وإن طال لليل جثومه على الكون .

والصورة السابقة تمنح الشاعر مجالاً لازدواج الاستدلال بها ، فكما أنها جاءت مؤكّدةً لموقف التفاؤل في النص السابق ، فقد جاءت في موضعٍ آخر حجةً تؤيد موقف التشاؤم والأسى ، حين عكس الزمخشري مفرداتها بتبديد النور على يد الظلام ، سيراً مع حيثيات تجربة " الموت " التي تتطلّب هذا الانقلاب ، إذ يقول الشاعر وهو يُعمل صورته هذه في عزاءٍ توجه به للشاعر السعودي " حسين سرحان " في وفاة ابنته :

ونقطع العمر في أكناف فانيةٍ أرجاؤها اختلجت في قبضة العدمِ

ولا تدوم على الأيام بهجتها فالنور يسبق فيها موكبُ الظُلَمِ[2]

إنه يطرح فكرة زوال بهجة الأيام بعد إقدامها ، وانحسارها بعد تظليلها ، ثم يقدّم بين يديها حجته على صحة ما يقول فيختار صورة الظلام والنور وتعاقبهما ، لكنه يأتي بها على نحوٍ مخالفٍ لما كانت عليه في المثال السابق ، حيث الظلام عقباً للنور لا العكس . ولاشكّ أن الدوران الحلقي المفرّغ لهاتين الظاهرتين الفلكيتين هو ما أفسح المجال للشاعر في تغيير الترتيب بينهما في صوره أنّى شاء .

---

(١) من قصيدة " إلى أولئك " – مج النيل – ص ٣٧٦ .

(٢) من قصيدة " إلى أخي حسين سرحان " – مج النيل – ص ٥٩٣ .

ومن طريف تشبيهات الزمخشري " الضمنية " المبرهنة ، هـذا التشبيه من قصيدة " عتاب " :

وما بحت بالعتبى وأعنى بها القِلى — على أيّ حال حسبك الله شاهدُ

فإن كان لي ذنبٌ ستُمحى خطيئتي — فبعض مثوبات " الصيام " التوادُدُ[1]

إذ يبدو الموقف المحكيّ هفوةً من الشاعر بالغ المخاطب في التعامل معها فكان منه الهجر والصدود والقلى . والشاعر الذي يلتمس الصفح من ذلك " الهاجر " يبسط الأعذار فينفي عن نفسه ما يستحق عليه الخصومة والترك ، ثم يتحسّب لإمعان المخاطب في موقفه فيُردِف عذره الأول بثانٍ يتراجع فيه قليلاً عن إنكاره للذنب قائلاً :

فبعض مثوبات الصيام التوادُدُ

فيجعل الهجر – وفيه انقطاعٌ عن الأحبة – كالصيام – الذي هو انقطاعٌ عن ملذات الحياة المباحة ، وكما أنّ في الصيام تواددا وتراحماً ، فكذلك ينبغي أن يَعقُب الهجر توادٌ وتسامح[2] .

• • •

(١) مج النيل – ص ٢٢٦ .

(٢) تجد مزيد من تشبيهات الاحتجاج العقلي في « دعه يهذي لأنه نفث حمى ... » من قصيدة قماقم السوء – ص ٢٢٩ ، وأيضاً في قصيدة " في العيد " ، البيت « وإن توارى الذي أرجوه ... » – مج الخضراء – ص ٩١٨ .

الاستعارة :

أخذت الاستعارة مكانتها في الأوساط النقدية بعد حقبة طويلة تربّع فيها التشبيه على عرش الصورة البيانية ، وكان لشيوخنا من بعد الاعتراف بها ، نصوصٌ وآراء تنبّه لخطورتها في التعبير وبُعد خطوتها في التأثير ، وعبارة الشيخ الجليل " عبد القاهر الجرجاني " المشهورة في فضل هذا الفن البياني ، هي أحد النصوص الواردة إلى الذهن عفواً والمعتدّ بها في الاستدلال على قيمته ومكانته ، إذ يقول الشيخ مستعلياً به على ما عداه – بما في ذلك التشبيه – : « فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفية باديةً جلية ، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها ، ولا رونق لها ما لم تزنها ، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبةٍ ما لم تكنها ، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسِّمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون »[١] .

وقد وضع الناقد القديم مفهومه للاستعارة فعرّفها على أنها : تشبيهٌ حذف أحدَ طرفيه . ونعت ما حُذف فيه " المشبه " استعارةً تصريحية ، في حين منح ما حُذف " المشبه به " منه اسمَ الاستعارة المكنية ، أو الاستعارة بالكناية . فلما تناولتها الرؤية النقدية الحديثة ، كان لهذه الرؤية أسسٌ جديدة وتقسيمات أعمق عَمَدت فيها إلى التفكيك والتحليل بناءً على استبطانٍ للعلاقات بين العناصر ، وكشفٍ عن مقادير التخييل فيها . وعن مستويات انتقال الدلالات بينها ، فنتج عن ذلك كلّه تحفّظات حول التقسيم المتقدّم ، لا يمكن الادعاء بأنها جديدةٌ كليةً على الفكر النقدي العربي ، فذلك مدحوضٌ بما جاء عند الإمام الجرجاني من إشارات دلّت على أنه فطن إلى اختلاف الروابط بين الطرفين في نوعي الاستعارة المذكورين[٢] ، إنّما بدتْ تلك التحفظات أكثر دقةً ووضوحاً ، مشفوعةً بالمصطلحات والمسميات ، وكان

(١) أسرار البلاغة في علم البيان – تعليق : محمد رشيد رضا – دار المعرفة – بيروت ـ لبنان – ط٢ (لا تاريخ) – ص ٣٣ .

(٢) انظر السابق – ص ٣٥ .

ملخص ما خرجت به أن الاستعارة « انتقالٌ في الدلالة لأغراضٍ محددة »[١] ، قد يكون مقدار هذا الانتقال درجةً واحدة فيأخذ فيه تفسير الصورة الاستعارية بعداً واحداً مفادُه أن الصورة تشبيه كذا بكذا مع حذف المشبه - فيما يُعرف بالاستعارة التصريحية ، وقد يتجاوز مقداره الدرجة ، فتحتاج الصورة إلى إعمال أكثر من بعدٍ لتفسيرها والكشف عنها ، وهنا يدخل الدارس أو الناقد في مقتضيات التحليل والتفكيك الذي وجده النقد الحديث الحلّ الأمثل لأزمة تداخل خصائص الأطراف وصفاتها في ذلك النوع المسمّى بالاستعارة المكنية ، ويتحول تعامل الناقد عنها إلى تلك التقنيات النقدية الحديثة والمصطلح عليها بالتشخيص والتجسيد والتجسيم ، ومن ثمّ كان أيُّ حديثٍ عن " الاستعارة " ، ذلك المصطلح البلاغي المعروف ، لا يَمْثُل بحسِّه القديم إلا في " الاستعارة التصريحية " التي حُذف مشبهها وذُكر المشبه به فيها ، بينما تكاد تنسلخ من نوعها الثاني " المكني " والذي يظهر امتداد الشاعر فيه عبر مظاهر الحياة أوضح وأقوى . ومن هذا المنطلق ، سيكون انصباب دراستي لفن الاستعارة عند الزمخشري على " الاستعارة التصريحية " بمعالمها التقليدية المعروفة ، وألوي على المعالم المتجددة منها في موضعه إن شاء الله تعالى .

---

(١) الصورة الفنية عند النابغة - الزواوي - ص ١٤١ .

الاستعارة في تصوير الزمخشري :

لا تكمن خطورة الاستعارة - على العموم - في ضربها للتنوّع والتلون في الوسائل كما هو الحال في التشبيه ، إنما يعود ذلك فيها إلى أمرين رئيسين ، أولهما : طبيعة الاستعارة القائمة على دمج الأطراف والتفعيل بينها على نحوٍ لا يكون في التشبيه، وهذا ما يجعلها أقدر على إنجاح التعبير والسمو به وزيادة تأثيره . أما ثانيهما : فهو إيجازها وسرعتها ، إذ تقع في اللفظة واللفظتين ولا تتجاوز ذلك إلا نادراً - خلافاً للتشبيه الذي يحضر طرفاه - ، وفضل هذا الإيجاز منعكسٌ في إتاحة الفرصة للشاعر لإنتاج سلسلة من الصور الاستعارية المتكاملة أو المتتابعة والتي تنقل المتلقي معها عبر العديد من الأجواء والأخيلة والتصاوير ، وتنتج دفقاً من حيوية التعبير فتكون الحصيلة بالتالي دفقاً من اللذة والمتعة .

ومع أن الاستعارة التصريحية دون الألوان المتفتتة عن أختها المنعوتة بالمكنية في تحريك الصورة وإحيائها ، إلا أنّ لها دوراً فاعلاً في تشكيل الصور وإنمائها ، والانطلاق بالدلالة من محدود التعبير المجرد وجفافه إلى رحابة التخيّل وشفافة عوالمه ، وقد كانت في يد الزمخشري - شاعر الحلم والخيال - أداةٌ فنيّةٌ مبدعة رسم بها بعض صوره الشعرية، فكانت - كما يقال - كساءً « أضفى على تعبيراته الهامسة الإيحائية صفة التفاعل مع الحياة ، حتى انصهرت تجاربه وأحاسيسه وعواطفه ، وتشكّلت بهذه اللغة المجازية ، التي نقلت الكلمة من دلالتها اللغوية إلى دلالات وسياقات تتمازج وتتفاعل مع مشاعر الآخرين ، وتدخل إلى قلوبهم »[1] .

يقول الزمخشري مستعيناً بهذه الأداة في لوحةٍ من قصيدة " موّال " :

ما زلتُ أنشد يا هيفاء موّالي	فهل تنيرين ليل الهالك البالي ؟
هل تذكرين النداء العذبَ يحملني	إليك عبر الدياجي فوق أوصالي ؟
مُضنى تحركني الأشجان في لهبٍ	قد كاد يُتلف في كفّي آمالي

(١) مجلة كلية الدراسات العربية " علمية محكّمة " - المجلد الأول - العدد الأول (يناير ١٩٩٦ م) - دراسة بعنوان " المعجم الشعري لدى طاهر زمخشري " - دراسة معجمية دلالية - د. ضيف الله هلال العتيبي - ص ١٤٩ .

فافترّ مبسمُكِ الغالي فانعشَها بهمسةٍ لم تكن يوماً على بالي
وأعذب الرجعِ بالنجوى يذكّرني لاستعيدَ على الأيامِ موّالي[1]

يبدو عشق الشاعر لهذه الهيفاء " موّالاً " يواصل التغني به أملاً في استجابتها ورضوخها لمطلب الرأفة به ومبادلته مشاعر الحب ، ولو بطيفها .

والشاعر – بذكائه – يتذرع بوسائل تلهب العواطف وتثير الشجن فيأخذ محبوبته إلى عالم الرؤى والأحلام التي يعيشها هو ، وأول ما يبدأ من ذلك العالم وقفة استعطافٍ واستمالةٍ لها بأن تحنّ عليه وهو في يد الهلاك والبلى فتنير حياته وتمنحه " قبساً " من حنانها وترفّقها ، ثم ينطلق في خوض ذكرياته العذبة مستصحباً تلك المحبوبة فيصوّر لها ببراعة تواصلاً روحانياً كان يجده بينهما – ربما لم تفطن هي إليه – إذ كانت تبعث بنجواها إليه في ثنايا الدياجي فيتملكه ذلك النّداء العذب كل التملك ويبعثره أوصالاً متفرقة لا يجمع شتاتها إلا جناح الشوق الذي يحمله إلى حيث الصوت الساحر ، وهناك يلتقي بها مبتسمةً مرحبةً بها فتنتعش روحه من جديد ويسترد أنفاسه . لكن الشاعر لا يلبث أن يعود إلى أرض الواقع فيقرر حقيقة أنه غدا أسيراً لهذه النجوى ، فكلُّ رجعِ نَغَمٍ عذبٍ يذكّره بها ، وذكرى النجوى باعثٌ لذكرى موّال عشقه وهواه .

والمتأمّل لهذه اللوحة يجدها ترتكز على نقاط تصويرية موزّعة على مدى الصورة الكلية " اللوحة " أو " المشهد الدرامي " ، فالعشق موّالٌ يتغنّى به الشاعر ، وذلك العاشق المتبتل هالكٌ بالٍ في دنيا الهوى القاسية ، وحياته ليلٌ بهيم ، والأشواق المتأججة في فؤاده المرهف لهبٌ ولظىً يتوقد حتى يكاد يتلف كل بصيص أملٍ له في نيل مبتغاه ، وكلها صورٌ غنيةٌ أثرت الصورة إيحاءً وإيجازاً ، وقد قامت على الفن المعروف بالاستعارة التصريحية ببث التوتر في علاقة أحد أطراف كل صورةٍ منها بما جاوره من الألفاظ ، كالموال الذي أسند إلى الشاعر وهو غير مألوفٍ له ، والليل المسند إلى العاشق على غير ألفٍ كذلك . وبالعودة إلى نظرة النقد القديم إلى هذا الطرف تجده ذلك المسمّى " المشبه به " ، أما المشبه فهو المحذوف الذي خلق غيابه توتراً في الأسانيد والعلاقات بين مفردات الصورة المؤلفة .

(١) مج الخضراء – ص ٢٤٥ .

ويخلق الزمخشري التوتر في بعض الأفعال فيسندها إلى ما لم يعهد منه الفعل ، ومثل هذا يُعرف بالاستعارة التصريحية " التبعية "(*) ، وهي أيضاً ومضات تصويرية زوّد بها لوحته الماضية فكانت شعل إثارة وتخييل يلتقي بها المتلقي على مدى الصورة الكلية المرسومة ، وقد كان الفعل " تنيرين " أحد هذه الشُعل ، فإقبال المحبوبة على الشاعر وإسعادها له إنارةٌ منها لحياته ، وهو يصوّر ذلك بإيقاع الاصطدام بين التركيب والفعل " تنيرين " عوضاً عن إحداث التوتر في إسناد الاسم " إنارة " أو " نور " .

ومثل ذلك ، التركيب الاستعاري في قوله : « النداء العذب يحملني إليك عبر الدياجي » ، فليس ثمة عامل محدّد يمكن إرجاع جمال هذا التركيب وتأثيره إليه ، وما الأمر إلا أنّ الشاعر عمد إلى مفردات الصورة فأغرب في إسنادها وأحدث بينها توتراً من غرابة هذا الإسناد ، فهناك حاملٌ ومحمولٌ وأرضٌ وقع عليها الحدث ، وإذا سلّمنا بطبعية أن يُحمل الشاعر فإننا سنفاجأ بأن يكون الحامل هو نداء المحبوبة ! وبأن تنسحب الأحداث على خلفية غير متوقّعة أيضاً فيكون الشاعر محلقاً فوق بساط النداء على امتداد الليالي المظلمة . إنّ ثمة تواصل غير مألوف بين هذه العناصر ، وهو تواصلٌ مفتعل من الشاعر تنتقل فيه الدلالات والخصائص في إسنادات الأسماء : " النداء العذب " ، والأفعال : " يحملني " ، واستحضار الخلفيات الزمانية والمكانية لهما في : " عبر الدياجي " ، بغرض إحداث درجة من الاهتزاز الانفعالي في التعبير .

وعلى هذه الارتكازية في التخييل بالصور الاستعارية ، وباستثمار جانب التوتر في نظمها وما ينتج عنه من اصطدام انفعالي مؤثّر ، ارتقى الزمخشري بكثير من تجاربه الشعرية ، وبلغ بها مبلغاً عميق الأثر في النفوس . وهذه قصيدة " زورق الأحلام " تأتي بإحدى مقطوعاتها وفيها ما فيها من براعة التصوير وجودة التناول والأداء :

أيا زورقَ الأحلامِ يسري به الصبرُ ... حنانيكَ فالآلامُ جاشَ بها الصدرُ

أغوصُ بها في القاعِ يطفو بيَ اللظى ... وإنّ الذي يُذكي مراجِلَها الهجرُ

. . . .

(*) تأتي هذه الاستعارة في الفعل والمشتق لا في الاسم .

ومجدافي الملتاع في قبضة الأسى تكسّر لكن ليس يقهره الكسرُ
يدافعه التيار والهول حوله يهيم به لكن يغالبه الصبرُ
. . . .
تقاذفني الأمواج تلهو بمقودي ويلعب بي في عمقها المدّ والجزرُ
أسير بليلٍ لا نجوم تضيئه وأغفى وراء السحب في جوفه البدرُ
وكانت خطاه الوانيات تمدّني بإيقاع لحنٍ من بشاشته البشرُ[١]

ليس بيتٌ من هذه المقطوعة إلا وللاستعارة دورٌ في تحريكه وبناء هيكل التجربة المراد تقديمها فيه ، والشاعر ينتقي من العناصر المعارة ما يحمل تلك التجربة بكفاءة ، فيرصد للحياة عنصر القوة والاضطراب والغموض من مثل التيارِ والليل والسحب ،ويجعل الآلام مراجل تُذكي ، والمقادير أمواجاً تتلاطم فتلهو بقصده ووجهته التي اتخذ لها عنصر " المقود " في هذه اللوحة ، أما الآمال والأفراح والصبر فهي عناصر تفاؤل وإضاءة " نفسية " ينبغي أن يكون معادلها الاستعاري مضيئاً أيضاً أو ذا ارتباط نفسي مشرق ، ولذا يرشح الشاعر لها المجداف والنجوم والبدر وإيقاع اللحن ، في الوقت الذي يُعمل فيه ارتباطات عُرفية للمدّ والجزر في التعبير عن حالتين متضاربتين فيستعيرهما لإمداد الصورة بقالب حسي لحالتي السلم والصراع أو الأمن والخوف أو ما شابههما من الأحوال النفسية التي عايشها الشاعر فقدّمها في عرض هذه التجربة الوجدانية بمهارة عالية استحدث بواسطتها تراكيب جديدة تفجّرت فيها العناصر المتساندة عن دلالات أخرى مفاجئة .

ويبدع الشاعر في رسم معاناته في " التكيف مع الحياة والناس " ، حين يشحن بوحه الشعري بهذه العناقيد الاستعارية من قصيدة " يا ويلاه " فيقول :

رؤى الأحلامِ أم تلك الأماني تراءتْ والمنى صعبُ المنالِ
وأطيافٌ تَغُذّ السيرَ نحوي فاسبقُ ناظري للاتصالِ
وأسبحُ في الخضمّ عسايَ ألقى لدى الأطيافِ مِن عَذْبِ النوالِ

---

(١) مج الخضراء - ص ٢٥٥ .

فابـهرُ عندمـا تطفـو سـفيني ... علـى ثَبَـجٍ يغـرّرُ بالمحـالِ
وترتطـمُ السـفينُ بثغـرِ أفعـى ... تـراوغُ فـي دهـاءٍ لاغتيـالي
فيغمرُنـي الخضـمُّ وقـد رمـاني ... بـأهوالٍ جسـامٍ كالجبـالِ
شـواخصَ تنفـثُ الآلامَ حولـي ... فيـا ويـلاهُ مـن هَـوْلِ النضـالِ !
فـلا الأطيـافُ تَبْسُـمُ فـي رؤاهـا ... وليـس سـوى مجـالدةِ الليـالي[1]

إنّه تكتّل استعاري رامز كان سيصل باللوحة إلى حدّ الطلاسم الغامضة لولا معالجة الشاعر الدقيقة للأمر بتبسيط رمزية الاستعارات التي قدّمها ، حيث أعمل جانب العرف العام في تأليف بعضها ،كما كان شأنه في منح البحر دلالة الحياة ومفهومها جرياً مع الشائع العام القاضي بكونها كذلك وكون الناس فيها حيتاناً تأكل بعضها بعضًا . وعزز الشاعر البعض الآخر من تلك الرموز بالقرائن ، فإذا كانت الحياة بحراً فإن السفين الماخر فيها هي الشاعر نفسه لا سفيناً تُقلّه ، والسباحة في ذلك البحر ما هي إلا وجه جديد لدلالة الكفاح من أجل البقاء . أما بعضها الثالث فزادت حدة التوتر بين عناصره – الأمر الذي قوّى حسّ الاستعارة فيه – من مدّها بالتفصيلات والخطوط الإضافية التي تؤكّد منحاها الاستعاري ، وهذه صورة " الثبج المغرّر بالمحال " إحدى الاستعارات المفيدة من هذه الخطوط ؛ فليس ذلك الثبج إلا الآمال العارضة والأفراح المؤقتة التي يسعد بها الشاعر فتُطَمْئِنه للحياة، وشفيع هذه الدلالة أن الشاعر "السفينة" يطفو فوق " الثبج " في محطات من حياته " فيبهره " ويأسره و" يغرّره " لكنه لا يلبث أن يزول . وصورة ارتطام " السفينة " واليقظة من " أحلام الثبج " على خطر " الأفعى "(*) ، استعارة غامضةٌ أخرى فسَّرتها الإضافات ، فمع أنه لا مراء في كون " ثغر الأفعى " استعارة خالصة لا يشك في " مجازيتها " ، إلا أنّ تلك الإضافات رجّحت أن يكون المراد بهذا الثغر نكبة الداء الملمّ بالشاعر ، فالثغر " يراوغه " ويهدف

---

(١) مج النيل – ص ٢٧ .

(*) كان ينبغي أن يراعي الشاعر التلاؤم بين عناصر ومفردات الصورة ، فإذا اختار البحر معادلاً للحياة فبوسعه اختيار أحد وحوش البحر ليرمز به إلى الداء .

لقتله واغتياله رغم جهوده في تحاشيه ، وسفينه الماضية في بحر الحياة ترتطم به ارتطامًا مباغتاً لم يكن في الحسبان ، حيث يأتي الشاعر بواقعة الارتطام المؤلمة بعد تراكيب موحية بالتفاؤل والأمل .

والحق أنّ معظم استعارات الزمخشري تتجنب هذه التداخلات الحائلة دون رصد تناقل الدلالات ، والبحث عن صاحب الدلالة الأصلي يأتي فيها ميسوراً في متناول جلّ المتلقين ، وإذا أردت التدرّج مع شاعرنا في مستويات استعاراته ودرجات كثافتها فإنني سأجده – نادراً ما – يلجأ إلى الترميز المتتابع بها – كما فعل في المقطوعة السابقة[١] – وأحياناً يأتي بذلك على نطاق أضيق فلا يتجاوز الترميز الاستعاري عنده التركيب أو الاثنين ، مقدِّماً بين يديه ما يوضّحه من القرائن اللفظية أو العرفية – كسابقتها – من مثل قوله في وصف أحوال اللاجئين من ابناء فلسطين :

حتى المروج الخضر أجدب عشبها الزاهي النضير

وتواثبت فيها الأفاعي الزاحفات مع الهجير

والأفعوان الفحل في شدقيه زمجرة السعير

فتراكض الرعيان عن مرعى المواشي ، والغدير

وتسابقوا والغانيات لحيث يلقون المصير

حيث الخيام الباليات ، وللبلاء بها هدير[٢]

إذ تلقانا في هذه اللوحة المحكمة صور استعارية في " الأفاعي " و" الأفعوان "[٣] وَ" زمجرة السعير " ، وكلها ذوات ارتباط بالعدو المستعمر وزغامته وشروره ، ومع أنّ جدلاً قد يحوم حول هذه الاستعارات لقبولها الدلالة الحقيقية على الأفاعي والأفعوان بعد أن أوحى الشاعر بتحول البيئة إلى صحراء في البيت الأول ، إلا أنّ الأمور تتكشف عن الدلالة الأقرب – وأظنها الصواب – بتتبع قرائن الصورة وتفصيلاتها ، فالشاعر يرسم صورةً لأفاعٍ زحفت مع " الهجير " وليست هذه الأفاعي الزاحفة مع

(١) انظر أيضاً من نماذجه الاستعارات في مقطوعة " بحر الهوى " – مج الخضراء – ص ٨٩٣ .

(٢) من قصيدة " من الخيام " – من الخيام – ص ٥٧ .

(٣) الأفعوان : ذكر الأفاعي . المعجم الوسيط ، مادة " أفعى " .

وهج الشمس وحرّها إلا أفاع بشرية ، فالزواحف حقاً ، من ذوات الدم البارد ، وهي لا تخرج في النهار صيفاً[1] ، فدلّ على أنّما المراد بالأفاعي العدو وقواته ، وعلى هذه الدلالة ارتكزت دلالة " الأفعوان " في البيت بعده ، كما ارتكزت دلالته على مفهومٍ متوارث لرمز " الأفعوان " في تراثنا ، إذ هو إشارةٌ إلى العدو ، ونعته " بالفحل " تخصيص للزعامة والرئاسة في ذلك العدو ، وبالتالي لا تكون " زمجرة السعير " النابعة من شدقي " الأفعوان " إلا قرارات الدمار وتوجيهات البغي المسلّطة على حقوق الأبرياء اللاجئين وحياتهم . هذا فضلاً عن القرائن الكلية في سياق اللوحة المعلنة عن أنّ تلك " الأفاعي " وذلك " الأفعوان " هي ما أشرت إليه سابقاً ، وإلا فما المصيرية التي يتحدث عنها الشاعر في انتهاء الرعيان والغانيات إلى الخيام البالية إثر خروج الأفاعي والأفعوان إن لم تكن هذه الأخيرة مما يلجئ إلى الخيام ويشرّد عن الديار ؟! إنه بالتأكيد فعلٌ لا يُنسبُ إلى الزواحف الطبيعية بفطرتها ولا عقلانيتها .

• • •

ويصنع الزمخشري بعض استعاراته في تراكيب أيضًا كما وأنّ الاستعارات السابقة تراكيب ، لكنها تمتاز في هذه بالوضوح والعلن ، فالاصطدام بين ألفاظها المسند بعضها إلى بعض أكثر قوةً وحدّة ، وهو مستغنٍ بوضوحه عن القرائن واللوازم . فعلى سبيل المثال تأتي هذه الصورة من قصيدة " رباه " :

---

(١) جاء في كتاب " علم الحيوان " عن الزواحف : « من ذوات الدم البارد حيث تتغير حرارة أجسامها تبعاً لحرارة الوسط » . الكتاب من تأليف د. محمد أحمد البنهاوي ورفاقه – دار المعارف – القاهرة – ط٣ – ١٩٨٧ م – ص ٤٧٢ . وجاء عنها أيضاً في كتاب " فنون المملكة العربية السعودية « وكما هو معروف بأن الزواحف ليس لديها القدرة على تصريف الحرارة الزائدة عن جسمها " – الكتاب من تأليف : عدنان محمد عبد الله حجي – ص ٩٠ . وانظر المعلومة أيضاً في الموسوعة العربية العالمية – نشر مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع – ط١ – ١٤١٦ هـ – ١٩٩٦ م – ج١١ – ص ٦٦٤ .

وفي الحنايا براكينٌ معربدةٌ ومن لظاها على الخدّين طوفانُ[1]

إنّ هناك انتقالاً في الدلالة تقف عنده في بعض الألفاظ ، فالصورة تتحدث عن " براكين " في الحنايا ، ، وعن " لظى " لتلك البراكين ، وعن " طوفان " يجري على الخدّين من ذلك اللظى ، وكل عنصر من هذه العناصر دخل في تأليف صورة استعارية تصريحية بملاحفة عنصر لا يلتقي معه عادةً ، الأمر الذي يخلق شرط " التوتر " اللازم لحصول الاستعارة . ولهذا تأتي مثل هذه الاستعارات بسيطةً تكاد تطفو على السطح ، إذ يسهل إدراك أن مشاعر الحزن والألم والندم التي ملأت نفس الشاعر هي " الحد الأصلي " لدلالة " حرق الحنايا " والتي صوّرها الشاعر من خلال صورةٍ للبراكين المتقدة في صدره . ومن السهل أيضاً إدراك هذا الحد في استكشاف مواضع انتقال دلالة حركة الغليان النفسي من فورة تلك الأحاسيس وحركة تدفقها إلى اللظى واللهب ، ومثل ذلك يقال في " الطوفان " وهو الناقل الجديد لمظهر الحزن الخارجي ، بعد أن كانت الدلالة للدموع الغزيرة . وهكذا تلحظ في هذه الدرجة من الاستعارة أنّ الإلمام بأطرافها وحدودها يأتيك عفواً من كون كل قطب منها يُساق بدليله اللفظي حيث البراكين في " الحنايا " واللظى يجري طوفاناً " على الخدين " .

وهذه التراكيب الاستعارية البسيطة تظهر عند الزمخشري من حينٍ لآخر ، ففي قصيدة " أين الصديق " يأتينا شاهدٌ آخر لها :

وإذا عامتْ بنفسي موجةٌ كان كالساحل يرجوه الغريق

جرسه الرّنان داوٍ أبداً واسعُ الخطوة في الكون الطليق[2]

إنها مآثر ذلك " القلب الصديق " يعرضها الشاعر في هذه المقطوعة وأخواتها من القصيدة ، ويستعيد معنا وقفاته المخلصة في مواقف الألم والشدّة ، فيذكره في موقف

---

(١) مج النيل – ص ٣٤٥ .

(٢) مج النيل – ص ٤٥ . وانظر أيضاً من التراكيب الاستعارية الواضحة " وتشهد أنك الساقي " من مقطوعة " معاهد المعلمين " – مج النيل – ص ٤٢٤ ، وكذلك " لأقتطف المنى " من قصيدة " عودة " – مج الخضراء – ص ٦٧ .

إعتام نفسه واضطرابها لحظات اليأس ، وكيف أنّه كان يفرّق ذلك ببريق أمل يشه في حُطام تلك النفس ، ويذكر منه خفقه الرابط بالحياة وكيف أنه كان يدوّي مصرّاً على التمسك بالبقاء وبالسعادة وبالإنشاد .

والشاعر يقدّم ولاءه لهذا القلب - المخلص - في شريط اعترافاته بالجميل عبر جملة من الاستعارات انتظمها تركيب نحوي واحد ، وسمتها في ذلك التركيب الوضوح وقوة توتر العلاقة بين ألفاظها ، فالاستعارة في قوله : « وإذا عامت بنفسي موجةٌ » لا تتطلب جهداً كبيراً في إدراك مواضع المجاز فيها ، ذلك أنه إذا كان " عوم الموجة " مما تشهده الحقيقة ، فإن كونه في النفس الإنسانية مما لا تشهده ، ولذا تأتي هذه الصورة وثمة تفاعل وانفجارات تعبيرية يقع بين عنصر " النفس " الوارد فيها والعنصرين على جنبيه : الفعل " عامت " والفاعل " موجة " ، مما يشير إلى أمرٍ آخر تمثّله تلك الموجة العائمة يبقى للسياق مهمة تحديده ، إذ ينتهي الدارس من خلاله إلى أنها " موجة " الهموم المتكاثفة على نفس الشاعر الحزين ، أو ما شابه ذلك من الدلالات التي يتاح للمتلقي الخروج بها وفق تأثره ورؤيته وتقديره .

وللزمخشري صورة استعارية بديعة رسمها على النهج السابق في مواساة الأديب " محمد مندور "(*) ، جاء فيها :

إيه " مندور " والليالي تُحابي — وتُمالي بزيفها الأوشابا

نحن فيها على الطريق شموعٌ — لا تبالي بمن أضاء فذابا[1]

والذي يعنينا من تراكيب هذه الصورة الكلية عبارته : « لا تبالي بمن أضاء فذابا »، إذ نجد هذا التركيب الفعلي المتعاطف يقوم على تصوير كفاح الإنسان في الحياة ونضاله على امتدادها بالإضاءة والاحتراق اشتعالاً ، كما يصوّر انتهاءه في سبيل ذلك وانقضاء عمره في السعي لها " انصهاراً وذوباناً " ، وهي صورة منحها الشاعر خطًّا رئيساً ابتداءً يجعل البشر شموعاً ينبثق عنها الضوء وتتنابها حالة الذوبان ، لكنه أعاد الانطلاق بها في التركيب الآخر مفسحاً مجالاً أوسع لتلمّس ملامح الحد الأول ومعالم انتقال الدلالة منه

(*) ناقد مصري معاصر أصيبت إحدى عينيه ورُحّل إلى أوروبا للعلاج ثم عاد سالماً معافى .

(١) من قصيدة " نكبة أديب ". - مع النيل - ص ٢٥٢ .

إلى الحد الثاني في استعارةٍ ترسم غفلة الليالي القاسية وعدم مبالاتها بذلك الذي " أضاء فذابا " والذي تملك مخيلة المتلقي تصوّره على أيّ صورة كانت وإلى أيّ الحدود تشاء ، الأمر الذي لم يكن مُفسَحاً في التصوير بالتشبيه : ذي الأبعاد الواضحة والمحدَّدة .

وهذه إحدى روائع شاعرنا الاستعارية لها المنحى ذاته أتركها تتحدث عن نفسها خشية أن يهجّنها التحليل ، لكنك ستجد مواضع التجاوز اللغوي فيها بيّنة لا تخفى ، تلقاك في الأسماء وفي الأفعال ، وليس من بيتٍ من أبيات هذه القصيدة إلا وفيه معلمٌ استعاري أو أكثر يثري الأداء الشعري :

يا صيدح الشعر ما أهديت قد طابا	فكيف لا أسكب الحبّات إعجابا
. . . .	. . . .
في النفس ضمّد آلاماً مبرّحةً	جارت على خافقٍ في شجوه ذابا
قد كاد يفنى ويطوي ما يكابده	وليس يشكو تباريحاً وأوصابا
وكان ينزف حتى أن شدوت له	فكيف لا يلبس الإعجاب إطنابا
فالليل ألبسني من حُلكه حللاً	وحاك لي من سواد الجنح جلبابا
به تعثرت والبلوى تلاحقني	وفرقد السعد عن عيني قد غابا
فإن تقدّمت تثنيني متاهته	والياس يزحف بالأشباح أسرابا
خطوي وئيدٌ ولكن ماوفى أبداً	فالعزم مني يرود الدرب وثّابا
والخطب شيّد بالأحداث أقبيةً	وبالأسى سدّ دون الغاية البابا
والنفس مني على التغريد قادرةٌ	ما دام قد لقيت في الدوح أترابا
تديرها بالصفاء البكر عاطفةٌ	جاشت فراح الهوى بالرجع خلاّبا
وأنت معزفها يا مسعفي بندى	به حملت على الأحداث غلاّبا
به سأغشى دروب العيش في كنفٍ	من الرضا أملي إشعاعه آبا
فبالموازين ناغِمْ كلّ ذي دنفٍ	قد شاد من وجده ركناً ومحرابا
ومن صَبَا نجدنا رقّرقْ بسَلْسَلِهِ	لحن الهوى لمحبٍّ عاف أو تابا
لئن نظمتَ عقوداً سِمْطُها ألقٌ	فقد سكبتَ نشيداً رجعه طابا[1]

• • •

(١) من قصيدة " صيدح القوافي " – مج الخضراء – ص ٧٠٦ – ٧٠٧ .

والاستعارة تمارس دورها الفعّال في خلق إيحائية القوالب اللفظية عند الزمخشري عبر أبنيةٍ أبسط مما مثلت له الشواهد السابقة ، فهي في بعض الصور تتجرد من الرمزية وتتخلى عن التركيب ، فترد " مفردةً " محمّلة بكثافةٍ وصفية لجوانب حسية أو عمقٍ دلالي لأخرى معنوية ، أو الاثنين معاً ، وعن هذا البناء المفرد الصغير المبثوث في هيكل النص الشعري تنبثق الومضات التصويرية وتتولّد معظم فنية التعبير وإبداعه ، والنماذج الشعرية هي خير ما يبرهن على ذلك . ففي " همسات٧ " تهزنا أنشودة الهوى من شاعرنا في " فتنة نفسه " : ليلى ، إذ نراه يستعطفها مثيراً فيها كل الكوامن بريشة الرسام ، فيقول :

همستُ باسمكِ يا ليلى وفي كَبدي ... لظىً من الوجدِ لم تُخمِدْهُ نجواكِ
يا فتنةَ النفسِ والآلامُ ثائرةٌ ... وما احتملتُ أسى الآلامِ لولاكِ
نارٌ بقلبي تنزّتْ لوعةً وأسى ... فأطفِئيها ببردٍ من ثناياكِ

• • •

هل تذكرينَ ليالي صبوةٍ خطرتْ ... وأنتِ نشوى بلحنِ الخافقِ الشاكي
يدعوكِ باسمكِ والأصداءُ حائرةٌ ... تلهو بترجيعِ مَن يشدو بذِكْراكِ

. . . .

يهواكِ آسرةً ، يهواكِ ساحرةً ... وفتنةُ السحرِ ما تبديه عيناكِ
يهواكِ لا يشتكي ظلماً ولو عَصَفَتْ ... به الشجونُ فأضحى من ضحاياكِ

. . . .

ويستريحُ إلى وعدٍ يهيمُ به ... كيما يذوبَ حناناً عند لقياكِ
يبيتُ ينثرُ جُنْحَ الليلِ أنّتَه ... يكادُ يجأرُ بالشكوى فرحماكِ[1]

تأتي هذه الأبيات وكلٌّ منها يحمل صورةً استعارية " مفردة " ، أو صورتين " مفردتين " إذ لا تنتميان إلى تركيب نحوي واحد ، وهي على ضيق ما تشغله من الحيز المكاني عظيمةُ الشأن في تحريك المنظومة التعبيرية بأكملها ، ولا إخاله يفوت من وقف

(١) مج النيل – ص ١١٤ .

بين يديها جمالُ الإيقاع والوقع النفسيين اللذين أحدثتهما صورة " الوجد المُخْمَد " ، أو صورة " النار القاطنة في القلب " ، أو " إطفائها " ببرد الثنايا ، أو الصورة الصوتية البديعة " للحن " القلب الحزين الذي تتلذذ المحبوبة بسماعه ، وهوى هذه اللاهية الذي غدا " أسراً " وجمالها الذي غدا " سحراً " ، ثم تلك الشجون التي استحال فعلها " عصفاً " ، والشاعر المغرَم الذي بلغ به الجوى حد " الذوبان " وقد بات أنينه منشوراً على امتداد الدجى . إنها جميعاً " توترات " في الإسناد ، و" اصطدامات " بين ألفاظ التراكيب صنعها الزمخشري في سياقات الأبيات ليخرج الكيان الشعري المقدَّم بشحنات عاطفية وتخييلية فاعلة وديناميكية .

وهذه شواهد سريعة طعّمها الشاعر باستعارات " مفردة " فكانت وثباتٍ خيالية منه ازدان بها تعبيره ، كما اكتسبت التجربة المعروضة من خلالها ركائز تأثيرية خاطفة لكنها عميقة ، حيث يقول في أحدها جاعلاً الأم " روضةً " :

تهانٍ وحبات القلوب عقودُ ... بيومٍ بأحلى الأمنيات يعودُ

. . . .

على أمّنا من لانزال بحبّها ... نغنّي وخلجات النفوس تعيدُ

وآمالنا أن يحفظَ الله روضةً ... شذاها وعاءٌ ، والحنانُ ورودُ[1]

وفي أخرى ، تنطلق الاستعارة بالصورة فتحكي حال الشاعر وقد " ذوبته " الآلام ، وأشعلت " جمر الغضا " بالهموم والأسى في ضلوعه بعد أن أوثقته الأحداث " بشباكها " :

صروف من الأحداث ألقت شباكها ... وعاصف هذا الدهر عاتٍ معاندُ

أطاح بقلبي في لظاها وهولها ... وهذا الشقاء المرّ للقلب راصدُ

وما تصنع الأحداث في قلب شاعرٍ ... تذوّبه الآلام والحظ قاعدُ

ويطوي لياليه على السهد والأسى ... وجمر الغضا تحت الضلوعِ وسائدُ[2]

---

(١) من رباعية " إلى الأم " - مج النيل - ص ٦٠٠ .

(٢) من قصيدة " شكوى " - مج النيل - ص ٤٢ .

واليهود " نفايات ذلة " تترصّد لها " الأسدُ " العربية لتذبّها عن " مرابضها " " وكهوفها " :

أنفايات ذلةٍ وشقاءٍ لفظتها الأقطارُ والأمصارُ

تبتغي في مرابض الأسْدِ داراً وبكهفِ الأسودِ كيف القرار[1]

وعبر هذا المستوى " المفرد " البسيط تنتظم استعارات الزمخشري " التصريحية " في شريطٍ بياني ، كما كان الأمر في التشبيهات ، فتتوالى جملة من الاستعارات " المفردة " السريعة تواؤماً مع دفق انفعالات السخط أو الرضا التي يتشكّل النص الأدبي بكل مقوماته في ضوئها ، ويغلب أن يرد هذا الأسلوب الاستعاري في صيغ نداءٍ متتابعة يمثل فيها " المنادى المتعدد " صوراً للمقصود الأصلي الذي يضفي عليه الشاعر جملة الدلالات والأوصاف المستدعاة بحضور تلك العناصر " المناداة " . فعلى سبيل المثال يلقانا هذا الشريط الاستعاري من قصيدة " الشباب " في مناجاة الشاعر لبلاده :

يا نمير الإلهام ، يا ملتقى الأمجاد ، يا منبع الهدى للعبادِ

يا عرين الآساد في كبد الصحراء ، يا موطن النبي الهادي[2]

وهذه سلسلة مطوّلة من " النداءات " التي يستعير فيها الشاعر لمحبوبته ألواناً من الأوصاف والملامح والانطباعات الحسية والمعنوية ، المتوافقة والمتعارضة ، محدثاً بهذا الحشد المتنوّع مزيداً من التفاعلات التصويرية المشبعة بالحركة البصرية والنفسية :

يا منى الخافق المصفّق للحب ، ولو كان لافحاً من هجيرِ

يا شعاع الإصباح ، يا نفحة الأزهار يا رونق الخميل النضيرِ

يا نمير الإلهام ، يا ملهم الأنغام ، يا فتنة الفؤاد الأسيرِ

يا صفاء الأيام ، يا بلسم الآلام ، يا منبع السنا ، يا مجيري

يانعيمي ويا شقائي الذي أرضى بإعصاره العسوف سميري

يا جحيم الفؤاد ، يا لافح الأشجان ، يا مصدر الشقاء المرير

---

(١) من قصيدة " صرخة أليمة " – من الخيام – ص ١٣٣ .

(٢) مج النيل – ص ٤٩٤ .

يا فتاة الأحلام ، يا شقوة الأيام ، يا همسة المنى في الضميرِ
يـا ضـلال المفتـون بالقامـة الـهيفاء تختـال فـي دلالٍ مثـيرِ

. . . .

بك يا روضتي ويا نسمة الأسحار يا ومضة السنا في البكورِ
بـك يـا جنتـي ويـا بسـمة الأنجـم فـي أفـق قلبـي الموتـورِ[1]

• • •

هكـذا ، ومـن خـلال هـذه الصياغـات المختلفـة ، حضــرت الاسـتعارة في شـعر الزمخشري جنباً إلى جنب فن التشبيه الذي نال – كما عرفنا من قبل – قسطه من عناية شاعرنا ، فعمل الاثنان معاً على النهوض بالأداء الشعري في نقل تجاربه الشعرية عبر سلسلة من الصور ، يتجاذبهما في ذلك تيارا النجاح والإخفاق ، والصعود والهبوط ، على نحو ما سيبين في ميزان النقد الفني والأدبي لهاتين الأداتين .

• • •

(١) من قصيدة " نداء " – مج النيل – ص ١٦٠.

الاستعارة والتشبيه وفاعلية الصورة :

فرغت من قبل إلى أن الحكم على صورةٍ ما بالتوفيق أو الإخفاق حكمٌ تأثري بالدرجة الأولى ، غير أنه تجدر الإشارة إلى ما يلاحف هذا التأثر والانطباع من عوامل مساعدة تسهم في الخروج بحكم أكثر تحدداً ومنطقية خاصةً وأنا بصدد دراستها على وسيلتها الماثلة للعيان والفكر ، وأعني بها التشبيه والاستعارة .

وقد بدا بالتأمل والدراسة أنّ أهم هذه العوامل ، عاملان ، أولهما : إيحائية الصورة ، والإيحاء – كما يعرفه الأستاذ الولي – : « استدعاء الكلمة خلال تلقيها لمعانٍ إضافية إلى معناها الحرفي . وبعبارة أخرى أن يستدعي دالّ واحد أكثر من مدلول واحد ، في سياق معين »[1] . أما ثانيهما فهو طبيعة الاستعارة والتشبيه نفسيهما من حيث القدم والابتكار والاهتمام بالزوايا الحسية أو الزوايا الوجدانية ، وهذا الثاني ذريعة ووسيلة رئيسة في تحقيق الأول، فبقدر ابتكار الصورة وعنايتها بتقديم جوانب عاطفية وجدانية يكون دفق إيحائها وثرائه، وبقدر افتقارها لذينك الأمرين أو لأحدهما يكون افتقارها للخصب وعجزها عن الاستدعاء والاستحضار . والدكتور صلاح فضل يبلور هذه القاعدة النقدية لتقييم الصور من خلال الألوان البلاغية ، فيقول : « ومع أنهم – أيّ النقاد – يعترفون بأن النسبة العظمى من الصور مجازية ، إلا أنهم يحسبون أيضاً أن كثيراً من أشكال المجاز والاستعارة لا تعد صوراً الآن لتآكلها وضعفها عن أن تثير الخيال وتجسّد فيه شيئاً متعيّناً، ومن هنا ينبغي إقامة معايير واضحة للتمييز بين الصور المتحققة والمجازات التي لا تقوى على تحقيق الصورة » . ويستمر الدكتور صلاح في تقديم النظرية فيقول : « وإذا عدنا إلى التشبيه ومدى قدرته على إثارة الصورة وجدنا أنه ينبغي أن يتحق له شرط هام هو " الرؤية المزدوجة " التي لا تكتفي بالتحديد الدقيق للشيء وإنما يستثير شيئاً آخر مختلفاً عنه ، فالصورة إذن لابد لها من تكون من الطزاجة والجدّة لأن القوة التعبيرية تضعف وتتلاشى في معظم الأحيان بالتكرار ، مما يضطر الكاتب الأصيل لبث حياة جديدة فيها ، ويجعلنا نجتهد في تتبع خواصها الأسلوبية

---

(١) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي – ص ١٨٤ .

لاكتشاف طبيعة الإجراء الذي استخدمه لذلك . وسواء كانت الصور صريحة أم ضمنية : بالتشبيه أم بالاستعارة أم بدونهما ، فإنها تنبع في نهاية الأمر من نفس الحدس »[١] .

وإذا ما أردت الانطلاق في معايرة صور الزمخشري البيانية على هذين البعدين ، وجدته يمتاح لبعضها خطوطاً فنيةً مبدعة من رهافة حسٍّ ولطافةِ انتقاءٍ تتملكانه وهو يستحضر عناصر تلك الصورة ويركّبها ، إضافةً إلى ما تفرضه طبيعة التجربة المعبَّر عنها من حيثياتٍ تتلاءم ومقدار ما تجيش به من العواطف والأحاسيس ، فتخرج تلك الصور - أيّاً كانت أداتها تشبيهاً أو استعارة - وهي تتوهج إيحاءً ودلالاتٍ وإثارة . وأظن شيئاً من هذه الخصائص موجود في اللوحة الشعرية التالية التي تزامن فيها جمال التشبيه مع كثافة إيحاء الاستعارة :

نـامت الأطيـارُ فـي أوكارهـا	وأنـا بـين ظنوني مسـهدُ
تزحف الأشباحُ في كهفِ الدجى	لاغتيـالي وفـؤادي مجـهدُ
تخنـق الآهـاتُ فيـه لوعـةً	وهـو فـي حَـرٍّ لظاهـا يرقـدُ
ويقيـم الوهـمُ حولـي حانطـاً	فـي ثناياه تـوارى المقصـدُ
وذئـابُ اليـأس فـي درب المنـى	تتعـاوى ليمـوتَ الجَلَـدُ
وأنـا اللاهـثُ أجتـازُ المـدى	مِقْوَدي صبري وعزمـي المنشـدُ
فقطعـتُ الشـوطَ مـالي غايـةٌ	غـير أن أدركَ مـا قـد يُسعدُ
فتلـهيتُ بـأحلامِ الـهوى	فـي شبابٍ عـاث فيـه البـددُ
وبصحـراء حيـاتي انطفـأتْ	شـمعةٌ كـانت بومـضٍ تُنجـدُ
فـإذا الأفـق حيـالي مـأتمٌ	فـي حواشيه تـراءى لـي الغـدُ[٢]

إنّ مما تتمحور حوله القصيدة مجموعتان من الصور ، تنصب الأولى منهما على تمثيل وتصوير زوايا تفاؤل وإضاءة ، في حين تنصرف الثانية إلى تقديم زوايا معتمة مأساوية . والشاعر يستحضر لكل مجموعة منهما ما يؤديها من عناصر ، ويسلكها في

---

(١) علم الأسلوب - ص ٣٦١ - ٣٦٣ .

(٢) قصيدة " في درب المنى " - ألحان مغترب - ص ٩١ .

أبنية تشبيهية واستعارية نجحت في منح تلك العناصر كثافةً وصفية وعمقاً دلالياً ، بحسن انتقاء العناصر المفردة أولاً ، ومهارة التركيب والإسناد في كل بناءٍ تصويري ثانيـاً ، ثـم يودع ذلك كله في سياقات تتعمّد تفجير المشاهد المصوّرة بزرع التقابل والتضاد بينها . وتُعدّ أكبر مقابلة تلقانا منه المقابلة الرئيسة بين اليأس والأمـل ، والحزن والفـرح والـتي ينطلق منها الشاعر في تأليف ما انتظم في النص من صور صغيرة .

فالزمخشري يصنع الخط الأول للصورة بمقابلة نفسية رائعة بين أنس وسكينة الكون بأكمله ممثَّلةً في هجعة الأطيار في أوكارها ، وبين وحشة حاله هو وأرقـه وسـهره متـأثراً بوطأة الأوهام والهواجس والظنون . ومع أن جزئيـات تلـك الصـورة المؤنسـة للطيـور الهاجعة لا تقوم على ملمحٍ استعاري أو تشبيهي ، إلا أنها تُعد صـورةً كليـةً معارة عـن هناءة الكون القرير ، إذ انتقلت من خلالها دلالة الأمن والسـكون المراد الإيحـاء بـها ، مشبعةً بكامل انفعالاتها ، بل إنّ تسليط الضوء على مشهد حيوي واحد تتضح فيه هذه الدلالة – كمشهد الطيور المستكنّة في أعشاشها – زادهـا قـدرةً علـى اسـتقطاب رؤيـة فنية أعمق وتوليد شعورٍ أقوى بالحالة النفسية المقدّمة ؛ لالتفاف الحواس والمشاعر حول نقطةٍ أضيق نطاقاً وبالتالي أكثر تركّزاً ، ثم كان اصطدام الشـعور بمـا ينقضـه في صـورة الشاعر (المسهد بين الظنون) ، نقطة تحولٍ شعوري في سير الصورة بدأت منها اللوحة تعرض أولى مجموعاتها .

فخطوط الزاوية السوداوية التي بدأت الصورة السـابقة رسمـها أخـذت في التكـامل حين انطلق الشاعر بها من تلك النقطة ومضـى يرصـد لهـا سلسـلةً مـن الملامـح المعتمـة مكثفاً من إعتامها بما يتاح له مـن الوسـائل ، فـهو يمنـح أحـداث الصـورة أرضيـة ليليـة شديدة القتام لأنّ ليله المظلم " كهف " ، والكهف مظلمٌ حالك لا يرتجى فيـه بصيـص ضوء ، ثم هو موحشٌ تتزاحم فيه الأوهـام والمخـاوف الـتي غـدت تـتراءى لـه أشـباحاً تحدق به وترعبه بل وتجتهد في اغتياله . وهذه الآلام والآهـات تـأخذ دورهـا في تحطيـم هذا الحزين فتخنقه وتكبـت أشـواقه وتكويـه بنارهـا ولظاهـا ، أمّـا الوهـم فيبـني حـول الشاعر جسوراً وحوائط تحجب عنـه الرؤيـا ، كمـا يـترصّد بـه " اليـأس " الـذي بـدا كالذئاب العاوية تتربص بمن تطمع في ضعفه .

في مقابل جميع هذه الملامح الكئيبة للصورة – والمتسمة بالقوة والطغيان – يقدّم الزمخشري قلبه – وهو الطرف الناهض – في صورةٍ سريعة وعلى أضعف ما يكون من الأحوال بقوله : « وفؤادي مجهدُ » ، فيتفجّر عن هذا التقابل الخاطف طاقةٌ هائلة من الإحساس بنكبة الشاعر وقهره وضآلته أمام الأطراف المضادّة .

غير أنّ الزمخشري – وهو يرسم زوايا الإعتام من خلال التراكيب الماضية – كان يبث في ثناياها خيوطاً رفيعة تحوّل منها إلى تقديم مجموعة الإضاءة والأمل مع بداية قوله :

وأنــا اللاهــث أجتــاز المــدى مقــودي صــبري وعزمــي المنشــدُ

إذ لم يكن في الخلوص إلى تصوير هذه المجموعة ما يصدمنا أو يفاجئنا ، فقد كان للفعل الإرادي في " يرقد " دوراً في كشف ضعف وقع توقّد النار على الشاعر أو على الأقل إضعاف ما يوحي به التوقّد من معاني القهر والألم والتعذيب . كما ظلت الصورة محتفظةً للأمل بوجوده حين رسمت المقصد " متوارياً " في ثنايا حوائط الوهم ، إذ منح الفعل الإرادي أيضاً طابعاً مشرقاً بالمحافظة على إمكانية ظهور " المقصد " وحدوثه . وقد كان اختيار الفعل " توارى " دون غيره موحياً بالوجود والحضور وإن لم يكن ذلك الوجود مشهوداً في اللحظة المصوَّرة ، فللتواري من فعل الحضور ما ليس للفعل " اضمحلّ " أو " زال " أو ما إلى ذلك من الأفعال فيما لو استخدم أحدهما عوضاً عن " توارى " . أضف إلى كل ما سبق إشارة الشاعر إلى استمرار الجلَد بقوله : « ليموت الجلدُ » والتي أعلنت أن اليأس لم يأخذ منه كلّ مأخذ ، فالأمل موجود والصبر ماثل وإن كان في حالٍ من الضَّعف والخَوَر .

والعجيب في بناء صور هذه التجربة أن الشاعر يمزج باستمرار بين عناصر الفرح وعناصر الحزن ، وينوّع في نسبة كلٍّ منها إلى الآخر وفق ما تفرضه عليه المرحلة الانفعالية التي بلغها عبر تجربته ، ففي حين تبدو صورته لاهثاً يجتاز المدى بصبره وعزمه صورةً خالصةً للأمل والتفاؤل ، تأتينا الصورة التالية مكتملة الأداء لهذا الجانب المتفائل باستثناء جزء من تركيبها يوحي بتراخي مستوى التفاؤل ، فالشاعر مغذٌّ السعي في الحياة للنيل والتحصيل منها ، أمّا ماذا ينال أو يحصد ؟ ففي عبارته ما يدل على ضلال القصد والحيرة تجاه المراد والمأمول فهو يرمي لكسب « ما قد يسعد » ! بمعنى أنّ ما

سيناله قد لا يسعده أيضاً ، وفي استخدام " قد " تشكيك وتقليل أضعف من قوة التفاؤل .

وتمتد مساحة التراخي بامتداد التعبير عن التجربة ، إذ تخرج الصورة الثالثة بأبعاد أكثر لليأس والحزن فيمثل لنا الشاعر لاهياً حالماً في عالم الهوى لكنه لهوٌ غير مقبول وأحلام مستهجنة حملته على وصف ما تقضّى فيها من عمره الزمني بالبدد والضياع قائلاً :

في شبابٍ عاث فيه البددُ

فإذا ما بلغنا مرحلةً أخرى من التجربة وجدنا الأمور قد استحالت مجدداً إلى اليأس ، وغدا التفاؤل والسعادة أطيافاً " تتراءى " خلف إعتامات الوهم والحزن ، فحياة الشاعر صحراء ، والأفق مأتم ! ، نعم كانت هناك شمعةٌ في تلك الصحراء – التي يختارها الشاعر عنصراً دلالياً على إعتام نفسه وإلا فليس ثمة توافق أو ترافق بين الصحراء والشمعة ! – لكنّ الشمعة مطفأة ، وهناك غدٌ يحلم به الشاعر بكل ما في الغد من معاني الأمل ، لكنه غدٌ خجول متحرّج ، فهو لا يعدو أن يتراءى ويتلصص الخروج في حواشي الأفق مبدياً خذلاناً كبيراً وتراجعاً مؤلماً .

إن هذه التجربة المصوَّرة – وما على شاكلتها من تجارب الزمخشري – ما هي إلا سلسلة من الصور المتداخلة والمتفاعلة تفاعلاً يخضع للترتيب والانتظام أو التبادل والتناوب في منظومة تراكيبه التصويرية القائمة بالتعبير من مثل تلك التشبيهات والاستعارات التي امتلأت بها الصورة الكلية السابقة والتي تنوّعت صيغها في بعض ما أشرت إليه من الصيغ والأبنية فكان منها ما طريقه تشبيه الإضافة أو التشبيه المفرد أو الثالث المركّب ، ومنها ما طريقه الاستعارة التصريحية أصلية وتبعية ، ومنها ما خرج عن ذلك مما سنأتي عليه لاحقاً ، كل ذلك في إطار من الحداثة والتجديد ، والتفعيل والإيحاء وتوفير بواعث التحريك .

وهذه الهبات التصويرية الخلاّقة التي يهبها شاعرنا لنصوصه الشعرية لا تشترط أن يطول بناء التجربة في سيل من الأبيات ، فقد يركّز الشاعر خلاصة تجربته في بيتٍ واحد أو اثنين متكئاً في ثراء تقديمها على إنجاح الوسيلة التصويرية المختارة ابتكاراً وإخصاباً

بالحيوية وتنوّع الدلالة . أما يبين تجدّد وقع الصورة الأزلية " للصراع مع الفناء " على النفوس حين تلتقطها من قول الزمخشري :

لا تقلْ وافى بما أبكى القدرْ تُضحك الدنيا ويبكيك القدرْ

نحن للرُّزءِ حصادٌ دائمٌ وعلى كفِّ الردى أحلى ثمرْ[1] .؟

إن الإيجاز الذي مُثلت هذه القضية الإنسانية الكبرى من خلاله لم يؤدِّ للإخلال بما هو أهلٌ للانبثاق عنها من معاني القلق والخوف الممتزجين بالتسليم والخضوع ، ذلك أنّ عناية الشاعر بتجسيدها في الصورة التشبيهية بعناصرها الملامسة عن كثب لمتوالية الموت والحياة والممثلة في الزرع والحصاد ، والجني والثمر ، قد أدّى الوظيفة التعبيرية كاملةً وبلغ بالدلالة حدَّي الوضوح والتأثير .

ويفعل التشبيه التالي من قصيدة " إلى موعد .. ؟! " الفعل نفسه ، حيث يمنح تجربة التيه والضياع التي تمتليء بها نفس الشاعر قوة إشعاعٍ نفسيّ تراها تسري في كل عنصر من عناصر التعبير المساق ، فعينا شاعرنا المتلهّف لمن يحب " مسماران دقّمها الوجوم "، ولذا فكل ما حول هاتين " العينين المسمارين " ساكنٌ واجمٌ ترين عليه الحيرة ، والصورة تكاملية يتساند فيها التشبيه مع التشخيص في رسم تلك الأبعاد النفسية :

أملي الموشّح بالمفاتن والضياء أتيت أستجدي نداكْ

لا تغلق الأبواب من دوني فما أنا غير من عانى هواكْ

. . . .

اعتاد تجوال الدروب بنشوةٍ تنسي عذوبتها قلاكْ

عيناه مسماران دقّهما الوجوم على مكانك في ذراك[2]

وتأتي بعض النفحات التصويرية المبدعة من الزمخشري عن طريق ما يودعه في جسد التجربة الممثلة من صور استعارية خصبة ، تمدّ التعبير بالحياة والرواء مما فيها من ابتكار في الإسناد ، وترشيحٍ لمواد دقيقة يتتبع الشاعر ما يثير الخيال من خواصّها

(١) من قصيدة " بطاقة تعزية " – مج الخضراء – ص ٢٤٧ .

(٢) مج النيل – ص ٦٧٣ .

مستصحباً مع ذلك ما يحرك الشجن من ارتباطاتها النفسية المختلفة . من تلك النفحات ، هذه الصورة الشجية التي اعتمدت على استحضار عنصر الليل بمعالمه المعتمة الكئيبة ، وعنصر النجم بما له من خصائص الإضاءة والبريق ، واللذين تصرّف الشاعر في تكوين ملامحهما على ضوء قضيته الشعورية المصوّرة ، فأعمل أداته – الاستعارة – في إعادة تركيب خصائصهما وقياس مقاديرها :

فيا رجع آلامي الحبيسة غرّدي كحادي السُّرى فالليل جُنَّ وأظلما

وحتى النجوم الزهر غاب بصيصها وإنّ سناها كان بالدرب معلما

فأعجب بليلٍ لا نجومَ تضيئه أَغُذُّ به سعيي أريد التقدّما[1]

ما يزال الليل الذي تتحدث عنه الصورة محتفظاً بكنهه وخواصّه فهو قرينٌ للظلمة والحلكة ، أما النجوم فقد تقولبت في نظرة الشاعر المتشائمة ففقدت بريقها وغاب بصيصها ، وهذا هو شأن الأمل الذي كان يغذّي نفس الشاعر ويشدّ عزمه ثم اضمحلّ في زخم الآلام واليأس التي أطبقت عليه كما أطبق الليل على الكون .

هاك صورةً أخرى يتوسّل بها الشاعر – في إبداعٍ – إلى روح أمه المتوفّاة ، فيقدّم لها حنينه واعتذاره عن عجزه أمام الأقدار القاهرة التي حلّت بهما قائلاً :

حنانيك أمي لا عقوق ولا نكر ولكنها الآلام في قبضتي سِفرٌ

قرأت به الآيات تفري حشاشتي ويعشى بها طرفي ويُطوى بها العمرُ[2]

والشاعر ينتقي لصورته هذه عناصر تتلاءم وسياق التسليم بالقضاء المحتوم والأمر المقضيّ فيجعل حياته سِفراً تُتلى منه آياتٌ مقدّسةٌ نافذة ، لا تقبل الاعتراض أو الرفض، هي " أقدار " الشاعر المؤلمة والتي " قرأها " في حياته بلا اختيار فكان وقعها على نفسه موغلاً في القسوة والتعذيب حتى بدا له – مع هذا الوقع – أنه ممزّق الأحشاء ، معشيّ الطرف ، مطويّ العمر ، وكلها أحوال بؤسٍ استعارها الشاعر لتمثيل مشاعر حزنه وآلامه وتصوير انعكاسات ذلك على نفسه في أوضاعٍ مأساوية مادية أو مدركة الأثر .

• • •

(١) من قصيدة " وراء الأمل " – مج النيل – ص ٢٠٨ .

(٢) من قصيدة " أمي " – مج النيل – ص ٢٨٨ .

لقد كانت الوسيلتان البيانيتان - التشبيه والاستعارة - أداتين طيعتين في يد الزمخشري رسم بهما كثيراً من صوره الناجحة مما أتيت على ذكره وما لم آتِ ، لكنهما بطبيعة الحال - لم تكونا كذلك دائماً ، إذ كانتا تكبوان به في بعض صوره وتستشري ضحالة ما ينهضان به في سائر البناء التصويري ذي الصلة ، الأمر الذي يُعدّ قصوراً يهبط بأدائهما عن الكمال رغم إبداعهما في مواضع أخرى .

ويمكن تعليل هذا التراجع في مستوى أداء الوسيلتين بكونهما مشوبتين بأحد أمرين ، فقد يقع التراجع حين يغلب على الصورة الوصف الزخرفي الظاهري لما تترسّم أبعاده من العناصر ، فترى الصورة منصبَّةً على تتبع صفات حسية خارجية تهتم بالشكل والقشرة مُغفلةً ما يتعدّى اللوازم المألوفة من إيحاءات العنصر النفسية والوجدانية التي تمرّ بإدراك المتلقي دون أن يلتفت إليها ، ومثل هذه التشبيهات والاستعارات " زخرفية " التصوير ملحقٌ بمجموعة الشاعر العباسي " عبد الله بن المعتز " في التصوير والتي كانت تتمحور حول هذا النمط من الصور الحسية ودار بشأنها نقاشات مطوّلة بين النقّاد . استمع إلى الزمخشري في إحدى هذه الصور - واصفاً البدر - وهو يذكّرنا بصوت ابن المعتز - :

وتسطعُ فوقَ الأفْقِ ترنو كمقلةٍ مدامِعُها الأنوارُ تدفقُ كالنهرِ(١)

لا يخفى هذا التقارب الشكلي بين البدر والمقلة ، والشاعر يزيد الصورة حسية وشكلية بتقصّي ذلك الانبعاث المسترسل لأنوار القمر وتشبيهه بالمدامع الفائضة من العين .

ولقد كان للزمخشري صورة طريفة أتيت على ذكرها في ابتكاراته التصويرية وظّف فيها المقلة ، لكنه كان توظيفاً موفقاً إذ كان هذا العضو مفاجأةً تصويرية قدّمها الشاعر حين جعلها معادلاً للسماء على ضخامتها واتساعها ، وأسبغ عليها مهمةَ المراقبة والترصّد - كما أشرت إلى ذلك سابقاً - وليس بين الطرفين ما يشتركان فيه من الصفات أكثر من زاوية بعيدة ضيقة فطن إليها الشاعر فاستثمرها وأفاد منها ، ألا وهي

---

(١) من قصيدة " القمر الساري " - مج النيل - ص ٢٢٣ .

امتلاك كلٍّ منها خاصّة تمنحه القدرة على هذه المراقبة ، كانت هذه الخاصة في السماء إشرافها على العالم بأسره ، وفي المقلة قدرتها على النظر والمتابعة .

وهذه صورةٌ ثانية لاستدارة البدر وإضاءته لكن الشاعر يستحضرها طرفاً ثانياً " مشبهاً به " يصف به وجه محبوبته فيقول :

كأنها والسنا البراق ينفحها ... بدرٌ أحاطت به كالهالة الشهب[١]

فلا يعدو هذا الجمال الموصوف أن يكون " قشرياً " ظاهراً ، إذ هو يودّ وصف استدارة وجهها المشرق ، فيجيل فكره فيما تتضح فيه الصفة ليراها ماثلةً في البدر المستدير ، الذي انطلق منه الضياء وأحاط به مكوّناً هالة من النور .

وتتدنّى إيحائية الصورة أحياناً أخرى حين يحاكي تأليف العناصر المرشحة تركيباً سبق إليه غيرُ الشاعر واستمرأه آخرون فتبنّوه على مدىً طويل ، فتأتي الصورة وعليها ثيابٌ بالية قد سُئِمت رؤيتها وفاتها بذلك قدرٌ كبير من المفاجأة والتأثير . ولعلّ هذه المشكلة التصويرية هي المشكلة الرئيسة بالنسبة للاستعارة التي تتخطى كثيراً من مسألة ظاهرية التصوير وعنايته بالشّكل - الواضحة في التشبيه - بما يتحقق فيها من دمجٍ وتفاعل ينقذ ما ينتج عنها من طاقات تخييلية ونفسية من الانطفاء والجدب وإن كان محور قيام الصورة منها هو العامل الحسي الخارجي[٢] . ولذا فإن شاعرنا لا يجحف الصورة حقها في مجال الاستعارات إلا حين تستهويه تلك الاستعارة القديمة المكررة التي استهلكها الشعراء رسماً وإعادةً فيودعها الكيان الشعري المقدّم وهي تنفث فيه من ضحالتها وضعفها .

يقول الزمخشري في إحدى هذه الصور المستهلكة :

في موكب اليمن والإقبال تاجانِ ... وفي سماء العلا والمجد شمسانِ[٣]

(١) من قصيدة " من وراء الصمت " - مج الخضراء - ص ٤٢١ .

(٢) انظر نماذج الاستعارة المفردة لتلمس بنفسك تجاوز الاستعارة مشكلة مادية الصفات المرسومة .

(٣) من قصيدة " تحية الملكين " - مج النيل - ص ١٩ .

من المعلوم والجلي أن الشاعر يتغنى بمجدي ملكين لهما المكانة الرفيعة والسمو في المرتبة على سائر الملوك والحكام ، فهو لا يخطو بعيداً في اختيار ما يمثّل رأيه في هذه المكانة من العناصر ، حيث لا تسعفه مخيلته – هاهنا – بما هو أخصب وأكثر حياةً وجِدةً من صورة " نجم فلكي " مرتفع في السماء وينبثق عنه الوهج والضياء ، وهو المعادل التصويري الذي قتله الشعراء منذ القِدم في صور المجد والعلا ، فكانوا يجعلون الممدوح حيناً بدراً وحيناً شمساً وآخر نجماً ، وكلها أفلاك سماوية مرتفعة مضيئة لا تعدو حصيلة استدعائها صورةً محدودة باهتةً وجامدة لا حياة فيها مهما تفاوتت تلك الأنجم(*) المستدعاة .

والصورة – بلا شك – اكتسبت مزيداً من الضعف والشحوب باعتماد ذلك " المجاز المرسل " التقليدي في كلمة " تاجان " ويُراد بها " الملكين " المُشار إليهما(١) ، ذلك أن هذا النمط من المجازات هو مجال التعقيب في انتقاد الدكتور " صلاح فضل " الذي أصاب بقوله : « ... وإن كان الاستخدام المفرط في الشيوع والاستمرار لكلٍّ من الرمز والاستعارة ينتهي بهما إلى التآكل مما يساعد على تعرية طبيعتهما المختلفة ، فالصولجان والتاج والعرش مثلاً قد أصبحت بمرور الزمن رموزاً للسلطة الملكية ، مع أن هذه الكلمات نفسها – أو ما يعادلها في لغة عصرها – استخدمت كتعبيرات مجازية عن الملكية ، وحتى الآن ما زال يقال " اعتلى العرش " كنايةً عن تولي الملك .... ومن هنا نرى أن الرمز المستهلك أصبح مجرد كناية تسمح بالتصوّر الذهني ، كما أنّ الاستعارة المستهلكة تنحو إلى أن تصبح مجرّد تسمية عادية وتتلاشى الصورة منها بالتدرج حتى تصل إلى مرحلة تفقد فيها صفتها كصورة »(٢) .

(*) أتجاوز في نعت البدر نجماً مع كونه كوكباً – على الأرجح – بمراعاة كونه مصدراً للإضاءة – بطريقة ما – كما هي الأنجم الأخرى ، وملاءمةً للسياق المتحدث عن الأنجم من الأفلاك .

(١) يقصد بهما الملك عبد العزيز آل سعود ، والملك فاروق ملك مصر .

(٢) علم الأسلوب – ص ٣٥٥ .

وتتضح هذه المعجمية التي تؤول إليها الاستعارة من اجترار صيغها القديمة في مجموعة يكاد يُصطلح عليها من الصور ، فصورة الشجاع " الأسد " ، وصورة مكانه " العرين " ، ومثلها " ظبية البان " المصوِّرة للحسناء[1] ، وكذلك فتنة العيون المصوَّرة " سهاماً ونبالاً " ، كلها استعارات قدّمت عطاءها الفني في الإثارة والإمتاع والتخييل يوم أن كانت جديدة يافعة ، لكنها لم تعدْ كذلك بعد أن تناقلتها قرائح الشعراء وأصبحت مما أكل عليه الدهر وشرب ، ولهذا فإنها تمرّ بخبرة المتلقي في نماذجها عند الزمخشري – وعند سواه – كمرور اللفظة الاصطلاحية من اللغة ، مخلِّفةً ما لها من إيحاءات وإشعاعات فيما سبق من عصور شهدت ولادتها وتمخُّض الشاعرية الأولى عنها . إليك مثلاً هذا النموذج لشاعرنا وقد أتى فيه على " الأسود " معادلاً تصويرياً للشجعان الذين يشيد بهم :

يا حماةَ الدينِ آسادَ بلادي

هتَفَ الثأرُ ينادي للجِهادِ

فاشعِلوها لَهَباً يكوي الأعَادي[2]

وهو في آخر يضم إلى الأسود " أشبالها " في أداء صورة مديحٍ مستهلكة بعد أن قدّم لها بصورة جميلة سُلبت كثيراً من بريقها بهذا التعقيب المخفق :

فالأروماتُ التي قد أنجبتْ ... مَن غَزَوا بالنورِ آفاقَ الوجودِ

أنجبتْ مَنْ حفظُوا آثارَهُمْ ... فشدا الكونُ بأشبالِ الأسودِ[3]

وفي ثالثٍ ، يأتيك " العرين " استعارةً للوطن الحبيب الذي يحميه " الأسد " : عبد العزيز آل سعود – يرحمه الله – وأبناؤه الميامين ، الذين رآهم الشاعر أشبالاً ، وهي جميعاً استعارات تقليدية فقدت حضورها ودهشتها :

---

(١) انظر قصيدة " مناجاة زهرة " – مج الخضراء – ص ٦٧٣ ، وكذلك " ظبية البان " – رباعيات صبا نجد – ص ٥٦ .

(٢) من قصيدة " حراس الوطن " – مج الخضراء – ص ٧٠٠ .

(٣) من قصيدة " هاتف السعد " – مج الخضراء – ص ٦٩٨ .

لئن تغيّبت عنّا فالعرينُ بهِ صِيدُ البُنُوَّةِ أشبالٌ وأقمارُ[1] .

أمّا " سهام " النظر ، فهي استعارةٌ أولع بها الشاعر على امتداد نتاجه الضخم ، وشواهدها في شعره تخرج عن الحصر تعدّداً وكثرة ، ومما وردت فيه قوله :

يحدّق طرفُها الساجي فيلهو بأكبادٍ يمزّقُها الشجونُ

ويخترقُ الخوالِجَ والحنايا بسهمٍ في مضاربِهِ المنونُ[2]

إنه يرمي – بلا شك – إلى فتنة ذلك الطرف التي علقت القلوب فكان لها حكم السهام في الإصابة والتسديد والنشوب مع التعذيب ، وليس هذا الالتفات من شاعرنا سبقاً له في الربط بين العنصرين ، فالصورة مصنوعةٌ على أيدي من سبقه من شعراء الهوى الذين حفلت بهم عصور الأدب العربي منذ بدايتها ، والمهمة التي أنجزها في صورة السهام هذه هي استدعاؤها من أحد مكامنها والبحث لها في التعبير عن مستقر عضوي تحطّ فيه ، أراه هنا الحنايا والضلوع .

والدور ذاته يلعبه شاعرنا مع الصورة السالفة في قصيدة " أنفاس شاعرة " حيث يقول :

يا مخلفَ الوعدِ في عينيكَ مُقْتنصٌ مدَّ الشِّبَاكَ لكي يصطادَ رفَافي

وراشَ سَهْماً فأدْمى فيَّ خافِقَةً وإنَّها لِلْهوى لَحْني ومِعْزافي[3]

فالعينان الفاتنتان ترسلان من الفتون والسحر سهاماً تصيب فؤاد الشاعر فتدميه . إنها الصورة نفسها يكررها الشاعر ويعاود طرقها في ولعٍ ، لكنه لم يستطع تخليصها من عرفيتها وبرودها .

والعجيب أن الزمخشري يتناول فكرة هذه الصورة الاستعارية المستهلكة في تشبيهاته أيضاً – وإن كان تناوله على نطاق أضيق – فتجد في قصيدة " على الباب٢ " البيت التالي :

---

(١) من قصيدة " عودة الصقر " – مج النيل – ص ٤٧ .

(٢) من قصيدة " طرف عابث " – مج النيل – ص ٥٢٥ .

(٣) مج الخضراء – ص ٤٥٨ .

وبــالإغراءِ تحرسُــهُ جفــونٌ　　　مفاتُنُــها المضــاربُ والنبــالُ[١]

فكما هي العادة في التشبيه ، يظهر طرفا العلاقة التصويرية في السياق على درجة من الوضوح ، والتشبيه الذي يسوقه الشاهد الماضي يقوم على علاقة مقارنة أحد طرفيها المضارب والنبال ، وهو الطرف الحاضر دائماً في الاستعارات السابقة وما على شاكلتها ، أما الطرف الثاني فهو " فتنة العيون " ، ذلك الطرف الخفي في الاستعارة والمؤول لدى المتلقي بمساعدة عرفية الصورة وتقليديتها وخضوعها للتحليل والتأويل مراراً والذي صرّح به التشبيه في كلمة " مفاتنها " .

ووجود مثل هذا التشبيه المستهلك في شعر الزمخشري ، مؤشرٌ إلى وجود جانب اجترار الصور التشبيهية القديمة عنده في مواضع أخرى ، فليس الأمر قاصراً على الاستعارة ، وهو ما كشف عنه استقراء نتاجه وتتبع مواقع استعادة الصور المحنّطة فيه .

فقد قدّم الزمخشري صوراً متنوّعة الأساليب متفاوتة المستويات والمقادير " للحرب " وشرِّها وأثرها على البشر ، إذا كانت موضوعاً تكررت عناية شاعرنا به ، بيد أنه كبا في تقديم صورة مؤثِّرة حين لجأ إلى مرجعه الجاهلي في رسم إحدى تلك الصور ، فخرج بها ترين عليها الهزيمة ويُثقلها الهِرَم بجعلها " رحىً " تدور وتتخبّط بين الناس خبط " عشواء " :

« أهُمُ العُرْبُ أم أبالسُ حربٍ　　　قد أجادوا من فنّه ألواناً »

« وهي عشواءُ قد أداروا رَحَاها　　　ثم خاضُوا غِمارَها شُجْعاناً »[٢] .

وفي تجربة " الحب " ، يوافينا الشاعر ببعض التشبيهات البالية التي تشذّ عن براعة ريشته في رسم خطوط هذه التجربة الغنيّة من شعره ، فإذا به يعيدنا إلى نسيب قيس وكُثيِّر وجميل وغيرهم ممن كانت الصحراء جزءاً من حياته ، وكانت ظباؤها إلفاً لبصره ، فاستشفَّ واستلهم ، وصوّر فأحكم ، الأمر الذي لم يكن لشاعرنا وهو يسير على خطاهم مقلِّداً ، مكرِّراً ، بعيداً عن المعايشة ، وبالتالي مخفقاً :

(١) مج الخضراء – ص ٥٨٩ .

(٢) من قصيدة " يا ضمير الإنسان " – مج الخضراء – ص ١٨٩ .

إنّا ارتبطنا بحبلِ البينِ يجمَعُنا — وكلّنا بالنّوى ما زالَ غصّانا

. . . .

نشتاقُ للرملِ ينسابُ الهجيرُ بهِ — وللسفوحِ التي تهفو لِنَجْوانا

فانتِ من كبدِ الصحراءِ ريمُ فلى — أذابَنَا حبُّه العاتي وأبلانا[1]

وهذا تشبيه آخر من سلك التشبيهات العتيقة يقدّمه الزمخشري في قوله :

أنتَ سيفُ الإلهِ يضربُ في الأرضِ بحدٍّ مِن قوةِ الإيمانِ[2]

لقد حفظ التاريخ في الوعي الإنساني العربي صورةً للممدوح تجعله " سيفاً لله " في جهاده من أجل الحق منذ أن شرّف الله الصحابي الجليل " خالد بن الوليد " بهذا اللقب العظيم فكان " سيف الله المسلول " ، وسلّم له الملأ بذلك على امتداد الحقب . والزمخشري في ثنائه على الممدوح هنا(*) يحيي رفات هذه الصورة التشبيهية بمحاولة خلعها عليه بعد أن غدتْ علماً ثانياً لابن الوليد رضي الله عنه وأرضاه .

• • •

وللزمخشري صورٌ أخرى ترتكز في نهوضها على استعارات وتشبيهات استمرأها الشعراء وأكثروا من تداولها ، لكنها تُفلت من إسار الانطفاء والجمود من منطلق ما لها من ملابسات تكفل لها الحياة والنمو حتى مع تقادم الاستعانة بها وإيرادها في التعبير عن التجارب الإنسانية العامة والخاصة ، إنها تلك الصور التي تتخذ معادلات الجانب الممثَّل في التجربة المؤدّاة من المواد والمكونات والممارسات العامة المشتركة في حياة الإنسان والتي تلتحم مع خياله منذ نشأته ، من مثل النور والظلام والنار والماء والأرض والهواء والفضاء والحركة والإشعال والإطفاء والظمأ والريّ وغير ذلك ، وحين تقوم عليها صورةٌ ما ، تجدها « خلال تطوّرها لا تمسح الصورة التي توحي بها ، حتى لا يؤدي تحولها إلى كلمات عادية إلى محو الصورة الذهنية التي تصحبها منذ البداية »[3] .

---

(١) من قصيدة " خُلف المواعيد " – مج النيل – ص ٧٣١ . والصحيح في " فلى " : فلا ، فألفه واوية الأصل .

(٢) من قصيدة " عش يا يماني " – مج الخضراء – ص ٣٨٦ .

(*) الأبيات في مديح الشيخ " أحمد زكي يماني " وزير البترول والاقتصاد في تلك الفترة الزمنية .

(٣) علم الأسلوب – ص ٣٥٦ .

ولعل التعبير بالنار واللظى واللهب عن مشاعر الشوق والحب الملتهب هو أبرز ما ظهر عند شاعرنا من هذه الصور المخضرمة الحياة ، والتأثير . ومن أمثلتها في شعره هذه الصورة " الاستعارية والتشبيهية " من قصيدة " ساعتها " :

وذهولُ النظرةِ الحيرى على طرفي الساهمِ يُذكي مِن لَهيبي

اللظى المشبوبُ من فرطِ الجَوَى في تضاعيفيَ يجري بنَحيبي

وهو نارٌ خيرُ ما يُبرِدُها(*) ضاحكُ الوردِ من الغصنِ الرطيبِ[1]

وتحتشد عناصر الظلام والنور ، وإشعال النار وإطفاؤها بالسقيا – مما يرتبط إشارياً بالماء – في هذا النص من قصيدة " لقاء في عالم الأحلام " :

أحومُ فراشاً حول ثغرِ حديثُه ضياءٌ تعاطيه الصبابةَ عينانِ

شفيفٌ يلفَّ الوردَ في بردة السنا رفيفٌ يصبَّ العطر في كأسِ هيمانِ

. . . .

إذا جنتُه والليلُ مرخٍ سدولَه تأوّد قدّامي ونَوَّر وجداني

وأشعلَ بالإغراءِ نارَ صَبَابتي وأطفأ بالألطافِ لاهبَ أحزاني

وما زالَ بي حتى أذابَ حشاشتي وأترعَ كأسي بالمنى وسَقَاني

. . . .

أسيرُ بليلٍ كلّما مدّ روقَه قطعتُ حواشيه بنظرةِ حيرانِ

أرامقُ في الأحلامِ طَرْفاً مُسَامِراً وأَبني من الأوهامِ قَصْرَ أماني

وما بي ظلامٌ يملأُ النفسَ عتمةً ولكنَّه وجدٌ أذابَ كياني[2]

• • •

(*) الأصل فيها : « يبرِّدها » ، والتجاوز ضرورة للوزن .

(١) مج الخضراء – ص ٩٦ .

(٢) مج الخضراء – ص ٦٨ ، ٦٩ . ومن شواهده أيضاً : المقطع " يا زهرةً عطرها في كل مفترقٍ ... من قصيدة " العود أحمد " – مج الخضراء – ص ٦٧١ .

لقد كان القصور ينتاب صور الزمخشري المشار إليها في العرض السابق وهي تعتمد في بنائها على وسيلتين تصويريتين يُشهد لهما بالقدرة والإبداع في كثير من عروضهما ومهاراتهما المتقدّمة ، وما ذلك إلا لأنهما تخضعان – رغم خصبهما – لآلية الفشل والنجاح السارية في كل الأمور فتكبوان أحياناً .

غير أن هذا الحكم يسري على نحو أوسع انتشاراً وأقوى حضوراً حين تُسلّط أداة النقد على تلك الصور وهي تتكيء على وسيلةٍ أضعف خطوة في التخييل وأقرب صلةً إلى الثبات والركود ، من مثل وسيلة " الكناية " التي انتهى التداول والاستهلاك بأكثرها إلى التآكل والعرفية وبالتالي المعجمية والجمود ، مطّرحاً ما كان لها من إشعاعٍ صحبها وقت خلْقها وصناعتها . ولذا ، كان الدور الذي تلعبه الكناية في تشكيل صور خلاّبة عند شاعرنا دوراً تحاصره شروطٌ وقيود متى أخلّت بها وقعت في هوة الاجترار والاستهلاك ، ومُنيت من ثَمَّ بالرفض والامتعاض .

الكناية :

بدت الكناية في أوائل الالتفات إلى فنيات القول لوناً بديعاً من التعبير ، فقد كانت – كما يقول السلف – : « تحمل المعنى بدليله »[١] ، فتدل كنايةٌ مثلُ قولهم « كثير الرماد » على الكرم ، مع دعم هذه الصفة بإحدى قرائنها وهي " كثرة الرماد " ، وتأتي كنايةٌ مثل " طويل النجاد " ، وفيها معنى الطول وامتداد القامة ، مع دليله وهو " طول غمد السيف " التابع – غالباً – لطول صاحبه ، وهكذا ...

بيد أنّ هذا الإعجاب بخاصية الكناية الضاربة إلى الإيجاز والاختصار مع التأكيد ، جعلها مدخلاً تلج منه مادة ممتازة للغة تثريها وتزيد من حصيلتها ، فاستمرت مادةً متداولةً على الألسن مدداً طويلة حتى قضى العرف على ما بدأت به من وهجٍ وإيحاء وتخييل لم تكن منذ البداية ذات شأن يُذكر ، وهو ما يشير إليه الأستاذ " الولي محمد " في قوله بأنها « تمتح من الأعراف نفسها التي يعتمد عليها المجاز المرسل ، فالأعراف وحدها هي التي تجعل تأويل عبارة " طويل العماد " بالشرف والنسب الرفيع ، وأيضاً [" طويل النجاد "] وَ" بعيدة مهوى القرط " [......][٢] والجمال ، علاوةً على هذا فإن الكنايات كما ينصّ البلاغيون يمكن أخذها بمعانيها الحقيقية دون افتراض وجود معانٍ ثانية ، لكن ربّما كان أهم طعن يوجّه إلى الكناية وفعاليتها الشعرية كونها تتخذ من الأشياء أو العناصر الملازمة والمجاورة للشيء المقصود . هذه المجاورة والملازمة تجعل الحديث عن طاقةٍ تخييلية أمراً غير وارد . فأنت بقولك : " بعيدة مهوى القرط " لم تغادر العنق الطويل ، بل ظللت حبيسه ولم تفعل أكثر من الإشارة إلى صفة ملازمة لهذا الطول . كأنك تراوح في المكان نفسه »[٣] .

وما يؤسف له حقاً في تلمّس خطوط التماس بين كنايات الزمخشري وهذه الكنايات الضحلة التي يندّد بها الباحث ، أنه لا يكتفي بإيداعها صورته – مع ما تعانيه من حالات الاحتضار – وإنما يسيء توظيفها في السياق فيقحمها فيه على غير بصيرة ،

---

(١) انظر مثلاً قول الجرجاني في " دلائل الإعجاز " – ص ٦٦ .

(٢) يخطيء الناقد في تفسير معنى الكناية في " طويل النجاد " بجعله : الشجاعة ، وهو ما أشرت إليه بعد ذلك مباشرة في معالجة إحدى إخفاقات الزمخشري .

(٣) الصورة الشعرية في الخطاب – ص ٢٣٠ .

كما فعل في صورته التالية :

طويت السنين ولم تطوني ... وما زلتُ فيها طويل النجادْ
تمرّ الليالي بأحداثها ... عليّ فارمقها في عنادْ
وأستقبل الخطب مستبسلاً ... عظيم الإباءِ ، طروب الفؤادْ[1]

فالكناية في " طويل النجاد " والتي تروق الشاعر في البيت الأول لا تملك الدلالة على المعنى الذي أبان السياق عن تصيّد الشاعر له ، فلم تعرف العرب هذه الكناية إلا دالّةً على صفة " الطول في القامة " وليس " الشجاعة " أو " القوة " التي تقتضي سلامة المعنى أن تكون هي دلالة العبارة في هذا الموضع ، ملائمةً لصورة الصمود أمام السنين وطيّ الأيام ، وكذلك للصور بعدها وهي ترسم مواجهته لليالي في عناد ، ومحاربته للخطوبِ في إباء . ولو أنّا تجاوزنا كون العبارة كنايةً بالكلية ، وصرفناها إلى التعبير بالاستعارة بجعل عزم الشاعر سيفاً طويل النجاد لما ساغ ذلك أيضاً في الخروج بمعنىً صحيح وصورةٍ مقبولة ؛ فالارتباط الدلالي بين القوة والشجاعة والسيف لا تستحضره صورة السيف طويلاً ممدوداً بل لابد من كونه مرهفاً مصقولاً .

• • •

فيما عدا مثل هذا المزلق ، تأتي كناياتٌ للزمخشري عليها سيما القدم والاستهلاك ، لكنها بمنجا من اجتماع الضحالة وسوء مغبة الارتجال ؛ فعلاوةً على كونها من الكنايات العامة المشتركة في التجارب الإنسانية ، تحسُن الكناية في موقعها من السياق وتتلاءم معه لفظاً ومعنى ، وتكون الأزمة التي يخلقها وجودها أزمةً في ميدان التصوير لا في ميدان التعبير ، فالصورة تعاني من انكسار القوة الإيحائية لها من جرّاء قِدم ما تحتضنه من كنايات وكثرة تداولها ، في حين يظل التعبير واضحاً مفهوماً لا تشوبه شائبة .

(١) من قصيدة " العام العائد " – أصداء الرابية – ص ٢١ .

ولعل من أبرز هذه الكنايات القديمة " ذات الحدَّين " ، تلك التي انتابتها العرفية بمرور الزمن دون أن ترتبط بسلوكٍ معين ، فهي كما صنَّفها القدماء : كنايةٌ عن موصوف ، من مثل هذه الواردة في قول الشاعر :

وادي الخليل وكم يومٍ أغرَّ به   يضفي المباهج في أعطاف جذلان(١)

الأصل في " وادي الخليل " أنها كناية عن البلد الحرام " مكة المكرمة " ، فقد نزل بها الخليل إبراهيم عليه السلام يوم أن أسكن بها زوجه هاجر وولده إسماعيل رضي الله عنهما ، وقد لازمت هذه التكنية " مكة المكرمة " حتى غدتْ في عرف البشر علماً لها .

وشبيه بذلك كنايات الزمخشري عن " الخمر " بمسمياتٍ منها : " بنت الكروم " ، " بنت العنب " ، " ابنة العنقود " والتي جاءت متفرقةً في قوله :

فحرامُ المدامِ " بنتُ كرومٍ "   أَشْبَعوها عصراً ونشراً وطيّا(٢)

وفي قوله من قصيدة " في روضتها " :

وتصدَّتْ لأحاديثِ الهوى   بفمٍ سَلْسَلَ بنتَ العِنَبِ(٣)

أما الثالثة ففي قوله :

عذبةٌ بالحنينِ أنقى وأصفى   بل وأشهى مِن ابنةِ العنقودِ(٤) .

والكنايات عن " صفة " مما يناله القدم والعرفية فتفقد وهجها وإشعاعها التصويري دون أن تفقد صلاحيتها للتعبير ، ويكون حكمها – آنذاك – حكم اللفظة الوضعية ، لها دلالاتها، لكنها لا تمت بصلة إلى طاقات تخييلية تجعل منها صورةً أو محركاً في صورة، وهي وإن كانت موحية بسلوك ما، إلا أن تكرار حكاية ذلك السلوك في موروث الشعراء ألغى كثيراً من زوايا حركته ومرّره بخبرة المتلقي مروراً عابراً لا يُلتفت إليه .

---

(١) من قصيدة " تحية الملكين " – مج النيل – ص ٢١ .

(٢) من قصيدة " قبلة " – مج النيل – ص ٤٠٠ .

(٣) مج النيل – ص ٥٩ .

(٤) من قصيدة " قيثارتي " – مج الخضراء – ص ٣٩٨ .

وهذه صورة من صور الزمخشري رسمها وقد أودع فيها كنايةً عتيقة أضعف الاستهلاك ومضها ، فقال :

شُمّ الأنوفِ ، ولا نطيقُ لَجاجةً لكن نَثُورُ إذا وَجاها يدفقُ(١)

إنّ شموخ الأنف وارتفاع أرنبته إشارة عضوية لكبرياء النفس وتعاليها ، وليست هذه الإشارة مما استحدث شاعرنا التنبيه إليه أو وصفه ، إنّما هي إفادةٌ يفيدها من موروثه الفكري والذي يدعمه واقع الحياة ، فما تزال هذه القرينة الشكلية للحالة النفسية المرادة هنا ماثلةً إلى اليوم وإلى أن يشاء الله .

ولعل هذا السبب الذي عمل على الحدّ من طاقات الكناية ، من منطلق إلْف المشهد واعتياده ، سببٌ أيضاً في نجاة الصورة من التحنيط أو الضحالة المرفوضة ، لكون المشهد مما تشترك فيه الخبرات الإنسانية على مرّ الزمان فيقلّ ثِقَلُ وطأة أخذه من الآخرين واجترازه منهم . وهو أمرٌ تجده أيضاً في التكنية عن الحيرة والضياع بعبارة " جاحظ العينين " في قول الشاعر :

" جاحظُ العينينِ " أشكو غربَتِي وأسى الوحدةِ في الوادي السحيق(٢)

لكنه لا يتحقق مع عبارة كنائية أخرى تفيض سلوكاً وحركة ، وأظنها يومَ أن صُنعت أحدثت ضجةً عظيمة في أوساط النقّاد لجودتها ، إنها الكناية " بدوران الرحى " للتعبير عن تقلّب الأحوال وتغيّرها ، والتي أوردها الزمخشري في قوله من قصيدة " الحرمان٤ " :

وتدورُ الرحى عليهم فيبقى ذِكرُهُمْ بائراً بكلّ مجالِ(٣)

فمع كون الأصل في هذه الكناية " استعارة " – وهو مما يرفع من المستوى التصويري عادةً – ، ومع وجود عنصر الحركة الماثل في " الدوران " ، إلا أن غياب

---

(١) من قصيدة " نداء فلسطين " – مج النيل – ص ٣٠٩ .

(٢) من قصيدة " أين الصديق " – مج النيل – ص ٤٠٥ .

(٣) مج النيل – ص ٣٧٣ . والبائر : الكاسد المتعطّل . يقال : بار الشيء : أي كسد وتعطل . المعجم الوسيط مادة " بار " .

الصورة التي تظهر من خلالها هذه الكناية القديمة المكررة عن أرض الواقع ، جعلها تجربةً خاصةً لا تثير المجموع البشري في كل العصور ، واقتصرت حيويتها على عصرها الذي أبدعت فيه أو ما تبعه من العصور ، ثم خبا ضوؤها شيئاً فشيئاً مع كثرة تداولها وانقطاع وجودها الملموس الحاضر .

ومثلها في الحكم ، الكناية عن الاستقرار والثبات والتي تقدّمها عبارة " ألقى العصا " في البيت التالي وما شاكله من شعر الزمخشري :

وعلى رَحْبِكِ ألقيتُ عصا التّسيارِ من بعد اغترابي[1]

• • •

وكما أنّ العبارة الكنائية الواحدة تقبل أحياناً انبثاق مستويين من التصوير عنها ، فتُقبل باعتباراتٍ وتُحذر باعتباراتٍ أخرى - من مثل ما كان في " شم الأنوف " و" جاحظ العينين " وما نحا نحوهما - فإنها في أحيانٍ أخرى تقدّم بالفعل مستويين متباينين من التصوير لا يتضعضع الحكم الصادر على أحدهما بغيره ، لأنها تظهر في بناءين تعبيريين لها في كلٍّ منهما ملابسات تصنع ذلك الحكم وتؤكّده .

فعن التعبير الكنائي المعروف : الكرم بين بردي فلان » تأتينا صورة هذين " البردين " في ثنتين من كنايات الزمخشري ، فيقول في أولاهما :

ملءُ أبرادِكَ النقيةِ طهرُ   زادها ذيلُكَ العفيفُ نقاءَ[2]

ويقول في أخراهما :

ففاضَ الدينُ من بُرْدَيكَ لما   تَخَذْتَ إطاعةَ المولى ثِيابا[3]

---

(١) من قصيدة " عودة " - مج النيل - ص ٦٩٨ . انظر أيضاً من قديم الكنايات عن " صفة " في قوله : « أزهق الباطل في عقر داره » من قصيدة " يا رفيقي " - مج الخضراء - ص ١٠٢ ، وقوله : « عن الخير كفّه بتراء » من قصيدة " الدعي المداجي " - ص ٩٠٧ .

(٢) من قصيدة " طلعة اليمن " - مج النيل - ص ١٨٤ .

(٣) من قصيدة " فضل الله " - ص ١٨٩ . وقد أخطأ الشاعر في صوغ كلمة " إطاعة " على هذا الوزن ، فالصحيح " طاعة " .

وبين الصورتين شوطٌ من الفرق في وظيفة التأثير والتحريك مردود إلى الفرق بين ما قدّمته كلٌ منهما من أبعاد الحياة والحركة . فالكناية في قوله " ملء أبرادك النقية طهر " لم تُضِف إلى التعبير أكثر مما تمنحه العبارة فيما لو قيل " الطهر بين برديك " أو " بين أبرادك " - لمن يرى في الجمع فضل زيادة في المعنى - وهي تلك الصيغة المتوارثة المتداولة بعناصرها الساكنة في مواقعها ، وعليه فلا فائدة تخييلية أو حيوية تكتسبها الصورة من تضمّن هذه الكناية وعليها من طوابع القدم ما يتكفّل بالحدّ من انطلاقة التعبير ، ومن التقوقع فيها ما لا يتقدّم بالصورة خطوة واحدة . في حين أن تقديم الكناية في صيغتها الثانية : « فاض الدين من برديك » مكّن من تجاوز سطحية التصوير السابقة إلى حدٍّ ما ، من خلال دعم الصورة بعنصر الحركة الناجم عن الفعل " فاض " بما فيه من تجسيم " للدين " استصحب خصائص الفوران والامتلاء المتجدد والتي دفعت عن الصورة الجمود في رسم العناصر وبَثّت فيها عنصراً ديناميكيّاً ، هو سريع ، لكنّه مُجدٍ في الاستقطاب والتأثير .

أيضاً ، يتضح مستويا التصوير المتباينان في إعمال " كناية واحدة " ، من هاتين الصورتين اللتين انطلقتا مما جرى في عُرفنا من تكنيات عن اللغة العربية والعرب " بلغة الضاد " و" بني الضاد " و" أمة الضاد " وما إلى ذلك مما ارتبط في الأذهان إلى الأبد بالموضوعين السالفين ، حيث جاءت الكناية في إحداهما على النحو التالي :

يا بني الضاد ، يا حماةَ الذمارِ اغسلوا بالدماءِ ذلَّ العارِ(١)

وهي - كما يُلحظ - محطة عاجلة انطلق منها الشاعر في رسم صور أخرى أكثر أهميةً وحيوية في إنجاح التعبير ، وما كان لها من دور لم يتعدّ الدور الذي يُؤديه قول " يا عرب " على سبيل المثال ، فالكناية عن العرب " ببني الضاد " مشبعةٌ بالعرفية وثبات الدلالة من جرّاء تداولها وكثرة الاصطلاح بها على موضوعها المكنّى عنه ، والشاعر إزاء هذه العرفية التي كبّلت إيحاءات العبارة وأوجدت في الصورة من ثمَّ جزءاً باهتاً شاحباً ، لم يمدّ الكناية بما يرفعها إلى مستوى التخييل والتأثير الذي تتطلبه " الصورة الشعرية " ، بل اكتفى منها بوظيفتها الإشارية شبه الاصطلاحية .

(١) من قصيدة " يا بني الضاد " - من الخيام - ص ٧٦ .

لكنّ شاعرنا يكشف عن براعته في التصوير – حتى في الكنايات المستهلكة – بمعالجة الكناية السابقة معالجةً نفخت فيها الروح ومنحتها فاعليةً في السياق من خلال الصورة التالية :

أمةُ الضاد أصبحتْ تجهلُ الضادَ وإنّا بغيرها لا نسودُ
عَقَّها الابنُ واستخفَّ بها الجارُ وأَلْوى بنُطْقِها التعقيدُ[1]

فأمة الضاد كناية معروفة عن الأمة العربية ، ولو كان حظ الصورة منها هذه الوقفة العابرة لما بانت عن أختها في الصورة الماضية سطحيةً وضعفاً ، إنّما تلطّف الشاعر في استحضارها فجعلها مركزاً تنبثق عنه الصورة ، ثم نجح في محورة سائر العناصر التصويرية حولها والحفاظ على مركزيتها على امتداد الصورة ، بأن أقام هذه الصورة بأكملها حول التنبيه على خاصة العرب " اللغة العربية المكنّى عنها بلغة الضاد " ، والحكم اللاذع عليهم في هذه الخصِّيصة المهمة ، والتطرّق إلى فضائلها ، وأزمتها التي تعاني منها ، كل ذلك والاه الشاعر عبر خيطٍ واحد يتراءى من وراء تلك الأفكار هو الخيط الكنائي في " أمة الضاد " والمتصل بقوة بالكناية الأخرى في " لغة الضاد " ، وبذا ظلت الكناية حاضرةً عاملةً على امتداد الصورة ، ونجت كوكبةٌ من إيحاءاتها من ركود التكرار والإعادة .

• • •

ووجود مثل هذا التباين في أداء لون الكناية مؤشرٌ إلى وجود عوامل وشروط تتحكم في مستوى هذا الأداء ، أو بمعنى آخر دلّ هذا التباين على أنّ للكناية – التي قوّضت العرفية كثيراً من جهودها في التعبير بالصورة – بسُبُلَها التي تنجح بها في التأثير ، وهو ما يؤيده استقصاء شواهد هذا الفن في شعر طاهر زمخشري – يرحمه الله – ، إذ تجده يأتي في فرقة ثالثة من الشواهد مرتقياً في سلّم القدرة التصويرية بإعمال أمرٍ أو أكثر من أمور ثلاثة ، أحدها : حداثة الكناية وجِدَّتها ، والآخر : تطعيمها بجرعاتٍ من الخيال باستصحاب أسلوبٍ استعاري أو تشبيهي ، أما الثالث فهو إغراقها في الحياة ببث زخم كبير وقوي من الحركة فيها .

---

(١) من قصيدة " أنت العميد " – مج الخضراء – ص ٢١٦ .

وتعد حداثة الكناية أبسط العوامل المثرية لها ، فهي ذات مفعول تصويري مؤقّت يزول بتقادمها ، ومما سلك هذا المسلك من كنايات الزمخشري قوله في إحدى " حِكَمِهِ " الجميلة :

ومطبقُ الفكِّ فوقَ الفكِّ في دعةٍ ومرسلُ القولَ بالتهريجِ في محنِ[1]

فعبارة « ومطبق الفك فوق الفك » كنايةٌ عن الصمت ، وهي كنايةٌ لطيفة أمدّت الصورة بخيطٍ تخييلي لم يفقد رواءه وإيحاءه لسلامته من الابتذال والتداول .

وهذه أخرى تستشف من خلفها معنىً ملازماً لها ، وهي – رغم خلوها بذاتها من مقومات الحياة والحركة – تقدم ذلك المعنى في لطفٍ ودقّة ، وتحفظ عليه خصب صورته بحداثة ما ظهرت فيه من التراكيب :

فالجوى عَرْبَدَ من طولِ النّوى وجَثَا الهمُّ على حرفِ سَريري[2]

إنه معنى السهر والسهد الذي يرمي الشاعر إلى إيصاله لنا بهذه الكناية البديعة في قوله : « على حرف سريري » ، فالهمّ الذي يجثم على حرف السرير همٌّ معقودٌ بالمنام : وقتِه ومكانِه ، والمنام الذي تعتريه الهموم ينتهي الأمر بصاحبه إلى السهد والأرق . إنها كنايةٌ تستمد حياتها من حداثتها على خبرات المتلقين والتي تزامنت مع وجود اللون الحيوي " التشخيص " في : « جثا الهم » ، فبلغ التعبير بذلك مبلغ الإيحاء والتحريك .

وتزداد فعالية الكناية " الجديدة " متى منحها الشاعر حساً فنياً آخر ، كأن يهبها بعداً حركياً يقوي من مهاراتها في إنجاح التعبير بالصورة المرسومة ، من مثل قوله :

قامتي منصوبةٌ لا تنثني وهي في درب العلى كالنُّصُبِ[3]

فالشاعر يكني في الشطر الأول عن كبريائه ورفعته ، وجمالُ هذه الكناية عائدٌ إلى عنايته بإبراز البعد الحركي الذي مثُل في رسم انتصاب القامة وتتبع تفاصيل حركتها برصد اعتدالها وانتفاء التثنّي عنها .

---

(١) من قصيدة " خاطرة " – مج النيل – ص ٢٥ .

(٢) من قصيدة " على متن الأثير " – مج الخضراء – ص ١٥٠ .

(٣) من قصيدة " اسكتي يا نفس " – مج الخضراء – ص ٣٤٠ . والصحيح في " العلى " كتابة " العلا " بالألف ممدودة .

وقد يهب الزمخشري كنايته بُعداً تخيلياً ، فيوشحها بأسلوبٍ استعاري أو تشبيهي ، ويندر في هذه الحالة أن تتجرد الصور الكنائية من عنصر الحركة . وهذه إحدى كنايات شاعرنا التي وظفها للدلالة على معنى " الخضوع والاستسلام " - خلافاً للكناية السابقة - وارتكز في بنائها على توفير ما انتفى في تلك الصورة ، فإذا التثني المنفيّ هناك يستحيل هنا انحناءً ، ويغدو ذلّ الهامات مقابلاً كنائياً لانتصاب القامات ، وهي محاور حركية يضمّها تشخيص بديع " للخطوب " :

تحني الخطوبُ له هاماتِها فَرَقاً وفيه من روعة التوفيق أسرارُ(١)

ومما امتدّت فيه الكناية عبر نمطٍ استعاري ، الصورة التالية :

وغبارُ السنينِ ملءُ جفوني وركامُ الأيامِ في أعضائي(٢)

فغبار السنين الذي علا عيني الشاعر ، كناية موفقة عن المشيب ، والأصل فيها استعارة " تصريحية " قامت على أركان تلك الاهتزازات الانفعالية والتخييلية التي أحدثها إسناد الغبار إلى السنين ، وإسناد التركيب بأكمله إلى الجفون .

وفي بعض صوره ، ربما صنع الزمخشري كنايةً جامعةً لأقطاب التفعيل الثلاثة ، وهو أمرٌ نادر قلما يكون ، ومن أمثلته عند شاعرنا قوله :

يا ليالي العمرِ في بَحْرِ الهوى عقربُ الساعةِ يمشي في الكثيب(٣)

إذ تبدو الحركة المتثاقلة لعقرب الساعة وهو يمشي ويغوص في الرمال كنايةً بارعة في التعبير عن بطء الزمن من وجهة نظر الشاعر ، وقد صدرت هذه الكناية في فعاليتها عن تحقيقها لعنصر الجدّة بسلامتها من العرفية والتداول ، وعن تشبعها بالحركة النفسية المنبثقة عن العناية برسم تعطّل الحركة وتعرقلها ، هذا إضافةً إلى سريان الحس الاستعاري خلف « مشي عقرب الساعة في الكثيب » .

• • •

(١) من قصيدة " عودة الصقر " - مج النيل - ص ٤٧ . ومن الكنايات القائمة على " الاستعارة " الكناية في « وتمسك بالزمام لها يميني » من قصيدة " إلى صخرة " - مج النيل - ص ٦٦١ .

(٢) من قصيدة " حطام القيثارة " - مج الخضراء - ص ٩١٠ . وانظر الصورة أيضاً في " اغتراب " - مج الخضراء - ص ٣٠١ .

(٣) من قصيدة " ساعتها " - مج الخضراء - ص ٩٧ .

ثانياً : وسائل حديثة لتشكيل الصورة :

يأتي عدّ هذه الوسائل حديثةً في ميدان التصوير الشعري من حداثة التناول النقدي لها على الكيفيات المتعددة التي وردت بها ، ومن التفات النقّاد إلى تقنيات دقيقة للعلاقات بين الأطراف فيها لم يكن النقد القديم قد قننها بالشكل المطلوب والكامل ، الأمر الذي سيبين بوضوح بالوقوف على ما لها من حدود وأبعاد وأدوار في دراسةٍ تُعنى بالتعريف بكل وسيلة منها ، على نحو يراعى فيه البدء بـ:

أ – التشخيص والتجسيد والتجسيم .

ثـــم : ب – الرسم بالكلمات .

وأخيراً : حـ – الرمز وتراسل الحواس .

• • •

أ – التشخيص والتجسيد والتجسيم

كانت هذه الألوان الثلاثة مطوية في رداء الاستعارة المكنية ، وقد فك النقد الحديث إسارها من هذه القوقعة بما أعمله فيها من التفتيت والتفكيك إلى أجزاء متعددة تملك تميزاً وخصوصية . ولا مبالغة في أنّ ما قام به هذا النقد من توجيهٍ للأنظار إلى الدور التصويري البديع لهذه الألوان " الاستعارية " الثلاثة ، كان إرشاداً منه للشعراء إلى ما يمكن اعتباره العصا السحرية في عملية التعبير الشعري بالصورة ، فقد انطلق التشخيص والتجسيد والتجسيم بالصور إلى عالمٍ أكثر حيويةً وتمثلاً مما كانت عليه عبر الأدوات السابقة ، وكان لها مع حيويتها وحركتها صفة المرونة في الانضمام إلى سلسلة الصور المقدّمة في العمل الشعري على غاية ما يراد من التفاعل والاندماج والإيحاء ، الأمر الذي أكسبها انتشاريةً واتساعاً وبالتالي حضوراً قوياً في جملة الحصيلة الأدبية للشعراء المعاصرين ، وفيهم شاعرنا الزمخشري .

وفكرتا التصوير بالتشخيص أو التجسيد تنطلقان من الأساس ذاته ، فالأداتان تُعنيان بإضفاء أفعال وصفات وخصائص الكائن الحي – إنساناً أو حيواناً – على ما لا يمتلكها من العناصر . وقد وقع شيء من التداخل في حدود هذا الإضفاء بين النقّاد ،

فرأى بعضهم التشخيص عاماً لكلا الأمرين[١] ، وصرفه آخرون إلى ما يتعلق بصفات وأفعال الإنسان في حين خصّ التجسيد بالأخذ عن الحيوان في تشكيل الصورة[٢] .

ولهذا ، وميلاً عن الخلط وإيهام التعميم الذي يشوب الرأي الأول ، وعن تداخل الكل مع الجزء في الثاني ، رأيتُ تحديد التشخيص في كونه فنّ التصوير القائم على إكساب العنصر المصوّر أفعال وحركات وسلوكيات الكائن الحي الكلي : إنساناً أو حيواناً ، أما التجسيد فيقتصر على إكساب ذلك العنصر أعضاء الجسد وخصائصها المتعلقة بها : كاليد والعين والذيل والصوت وما إلى ذلك مما هو جزءٌ من الكائن الحي: إنساناً أو حيواناً أيضاً ، وبذا تبدو الآلية التي يخرج بها التجسيد أكثر انغلاقاً من آلية التشخيص التي تتنوع بما يتلاءم مع تنوّع وتلوّن الأفعال والسلوكيات وتعدّد الصيغ والقوالب التي تؤديها وتحملها .

التشخيص

فالتشخيص – كما أبانت الدراسة التطبيقية في شعر الزمخشري – يتخذ أحياناً موقعه في بناء الصورة من خلع " الفعل " الإرادي الحي على العنصر المصوّر ، فتراه يرقص ، ويغني ويقول ، ويبتسم ، ويبوح ، وينوح وما إلى ذلك من " الأفعال " التي تؤدي مهمة تحريك الصورة وإحيائها في أعلى ما يمكن من مستويات الأداء بمحافظتها على عامل الزمن إلى جانب تلك الأبعاد الحركية والحيوية . فعلى سبيل المثال : ها هي إحدى الصور تمتلئ بالشخوص والأحداث بالاستناد في تشخيصها على أداء الفعل المسند إلى ما لا يملكه :

فالمنى كالغيدِ تُذْكي حُرَقاً ... وتجنّى(*) في الرضا والغضبِ
فهي تَسْخو بوعودٍ عَذْبةٍ ... ثَرَّةٍ دفّاقةٍ بالكذبِ
وهي آلٌ ليس تروي ظمأً ... وأنا من وَهْمِهَا في وَصَبِ

---

(١) انظر مثلاً رأي الدكتور علي عشري زايد في " عن بناء القصيدة العربية " – ص ٨٥ – ٨٧ .

(٢) هو رأي الباحثة نجاة بنجر في رسالتها للماجستير – ص ٤٣١ .

(*) أصلها " تتجنى " ، وحُذفت التاء للوزن ، وكان بوسع الشاعر الاستغناء عن الواو وكتابة الفعل كاملا .

كلما لاحتْ وأومـاتْ لـها هَرَبـتْ سـبّاقةً فـي الـهرب
وأنـا أقْفـو خُطَاهـا لاهثـاً وهـي تـدري أنّـها تَلْعَـبُ بـي[1]

فلا تملك " المنى " التي يتحدث عنها الشاعر قدرةً على الإتيان بأيّ من الأفعال الماضية خارج نطاق الصورة ، لكنها داخل الصورة ملكت فعل ذلك فكان منها التجنّي في الرضا والغضب ، وإعطاء الوعود وإخلافها ، والمبادرة بالركض والهرب حال مواجهتها مع الشاعر ، وهي فوق ذلك كله واعيةٌ لما تفعل ، تصدر في تعذيبها له عن تخطيط وإصرار على اللعب به .

وقد كان إعمال التشخيص والتجاوز في التعبير بإسباغ هذه الأفعال الإرادية على تلك المنى – وهي معنوية مسلوبة الإرادة – هو الأداة المثلى لإخراج الصورة على هذا النحو المنسّق زمنياً والذي استطاع احتواء التجربة .

وفي لمسة تشخيصية أخرى للشاعر تأسرنا صورة الصحراء وهي تنفض عنها الجفاف والجدب :

والصحاري التي تَثَاءَبَ فيها الجدبُ سالتْ مع الربيعِ نضارا[2]

فلا يفوت تصوّر المتلقي هذا الجدب الذي تراخى حين أصابه الكسل والخمول فتمطط متثائباً لّما آذن الربيع بانقشاعه ، وهي صورةٌ استحضرها مشهدُ فمٍ مفغور يُتنشق منه الهواء – فيما يمثل آلية الفعل تثاءب – وقدْ غُرس في جانبٍ قفرٍ من القفار المقحلة ، والفم بحاله هذه لازمةٌ للكسل والخمول ، أما القفر فهو أقرب معادلٍ حسي للجدب والقحط من كونهِ أثراً ظاهراً عنه ، فضلاً عن أن الشاعر نفسه يسوق الخليفة الملائمة لهذا العنصر بتحديد مركز الصورة ابتداءً في " الصحارى " .

وكما يوظف الزمخشري التشخيص في إحياء صورة متفائلة ، فإنه يمنح به نفحاً من الحياة للانفعالات القاسية والأحاسيس السوداوية أيضاً ، فهي ذوات أفعال وأعمال ، والشاعر ينفخ فيها روح الحركة والتأثير مكرهاً على ذلك بما يفرضه وجودها الواقعي

---

(١) من قصيدة " اسكتي يا نفس " – مج النيل – ص ٢٠٥ .

(٢) من قصيدة " على الضفاف " – ألحان مغترب – ص ١٣٨ .

المحدق به من ضرورة التسليم بها والاعتراف بدورها ، ولهذا نجده يعترف بخطورتها وبحضورها " الفاعل " فيقول :

أبداً ترقصُ المخاوفُ حولي كاشراتٍ عن كلّ ظفرٍ ونابِ(١)

إنّ المخاوف ليست بحاجةٍ إلى الدعم في استحضار أجواء الخوف والتوجس ، لكنّ إمدادها بالحياة وعلى هذه الصورة من الرقص والتخايل والتمايل الدالّة على الترصّد والتربّص ، زاد من قوة الإيحاء ومن إشاعة تلك الأجواء .

ومثلها " موت الذكرى " وَ" حياة الألم " اللذان أرتناهما الصورة التالية :

تموتُ بخاطري الذكرى ويَصْحو على أَشْلائِها الألمُ الدفينُ(٢)

فهي صورة مؤثرة " للذكرى " عند شاعرنا بدت فيها كائناً حياً تمضي عليه سُنّةُ الموت ، فيحيا بموتها " الألم " .

و" أيام الشاعر " عرضةٌ للنحر والقتل في بعض صوره، إنها أيضاً " كائن حي " يسري عليه ذلك الحكم الذي ترى الشاعر يثبته في قوله :

نحرتُ شبابَ أيامي وفي الباقي لها قَوَدُ(٣)

وينفيه في موضعٍ آخر فيقول :

وما بيَ أيامٌ على مذبحِ الهوى نحرتُ ، ولكن ما أُسِرُّ وأستُرُ(٤)

وربما رسم الشاعر شخوصه - في هذا المنحى النفسي من التجارب - مستعيناً بأفعالٍ حيوانية ، فإذا بالمعنويات أحياءً " تعوي " كعواء الذئب ، من مثلها في قوله :

وعلى الدروبِ مخاوفٌ تعوي فيُرْعِبُني الصدى(٥)

أو هي " تزأر " كما يزأر الأسد ، وهذا واردٌ في قوله :

فإن زأرتْ حيالي نائباتٌ رماها حدُّ صَبْريَ للشَّتاتِ(٦)

---

(١) من قصيدة " الحرمان " - مج النيل - ص ٣٧٠ .
(٢) من رباعية " ذكرى أليمة " - مج النيل - ص ٦٣٨ .
(٣) من قصيدة " ثورة نفس " - مج النيل - ص ٣٩ .
(٤) من قصيدة " دعاء " - مج النيل - ص ١٧٩ .
(٥) من قصيدة " تغريدة " - مج النيل - ص ٤٩٦ .
(٦) من قصيدة " حد الصبر " - مج الخضراء - ص ٣٨٤ .

والصورتان تنتقيان هاتين الخاصتين الحيوانيتين في خلق شخوصهما إمعاناً في تقوية هذه النائبات وتلك المخاوف التي ألَّمت بالشاعر في حياته وعَمُق أثرها ، فالزئير ، وهو لازمة للأسد ، والعواء الذي هو لازمة الذئاب - وكلاهما من ضاري السباع موحيان في انخلاعهما على العناصر المشخصة بضراوتها ووحشيتها وهي تعترض سبيله وتنتابُ مقاصده ، وقد ارتقى التشخيص في ثاني البيتين بالصورة بما وقع بينه في الشطر الأول وبين التشخيص في الشطر الثاني من التقابل والتضاد ، ففي مقابل قوة النائبات وشراستها تظهر قوة أعظم تنقضها وتقضي عليها هي قوة الصبر الذي " يرميها " للشتات .

• • •

في أحيان أخرى ، يتخذ التشخيص موقعه في الصورة مثولاً من خلال " الأسماء " : مصادرَ أو مشتقات ، فيفقد بذلك البعد الزمني ، لكنه يظلّ محتفظاً بالأبعاد الحيوية والحركية ببثه إياها فيما يستحضرها من التصاوير المترسِّمة للاهتزازات والتهادي والتأوّه والضحك والحنوّ والعقوق والسُّكْر والصحو والغفلة واليقظة[١] وغير ذلك مما تثبت الشواهد التالية شيئاً منه .

ففي وصف " ممرضة " يقدّم الزمخشري صورته القائلة :

أراها كفجرِ العيدِ لاحَ شُعَاعُه ضَحُوكاً كأنفاسِ الربيعِ المباكِرِ[٢]

وفيها يبدو الحس الجمالي واضحاً لا يغفل عنه تذوق من يتلقاه . وهو أثرٌ من عوامل عدّة اشتركت في خلقه ، أحدها ذلك التشخيص اللطيف لفجر العيد والذي أوجده المشتق " ضحوكاً " بنجاحه في نقل معالم الفرح والابتسام نقلاً حياً ماثلاً ، والذي كان وجوده إلى جوار التشبيه البديع الشفّاف في قوله : « كأنفاس الربيع المباكر » مما صنع الحياة والجمال في الصورة ، وأمكن من ملامسة مبلغ رقة ذلك الفجر البهيج المصوِّر للمحبوبة .

---

(١) تجد " غفلة الزمان " في قصيدة " الحرمان٤ " - مج النيل - ص ٣٧٣ . وتجد " الفتنة اليقظى " في قصيدة " عند البحر " - ص ٤٥٠ ، ومواضع أخرى غيرهما .

(٢) من قصيدة " إلى ممرضة " - مج النيل - ص ٢٤٨ .

ويقوم التشخيص على أكتاف المصادر في الصور التالية التي تقف فيها على " ابتسامات الزمان " و" تهادي البحر " و" عقوق الدهر " و" همس الجفون " ، حيث يقول الشاعر :

وأرود دربي وهو مزدهِر الجوانبِ والمسالكِ بابتساماتِ الزمانِ[١]

ويقول في تصوير " النيل " :

فإنْ سَرَى فالتَّهادي مِن خَلائِقِهِ ۝ وصفحةُ الماءِ كأسٌ والمنى حببُ[٢]

كما يقول في أخرى :

ها هنا بين رفاقٍ كَمْ لقَوْا من عَنَتِ الدهرِ عُقُوقا[٣]

ومن قصيدة " خداع نظر " يأتي قوله :

وتبثُّ الشجونَ في همسِ جفنٍ ۝ يرمقُ الطيفَ من وراءِ السِّياجِ[٤]

ويُلاحظ في هذه الشواهد وما شابهها مما يعتمد على الأسماء دون الأفعال في تشخيصاته أن الحيوية تتفاوت في الدرجة علواً وانخفاضاً ، فتبدو خافتةً أقرب إلى السكون من مثل التشخيص " بالابتسام " ، ثم هي أوضح في " التهادي " وإن لم تخلُ أيضاً من خفوت ، وترتقي درجةً في " الهمس " باستصحاب البعد الصوتي مع البعد الحركي للشفاه والذي يستدعيه ذكر هذا العنصر المخلوع هنا على العين ، أو الأجفان – كما يذكر البيت – ، والصورة الأخيرة – حيث عقوق الدهر – تقدّم مستوىً حيوياً أعلى من سابقاتها ، وهو ما ليس مردوداً إلى لازمة حركية قوية ترد بورود العقوق ، بل إلى لازمة سلوكية عرفية تمنح هذه الكلمة – في الغالب – ألواناً من الحركات الصاخبة – غير المحدودة – والدالة على الرفض والتمرّد .

---

(١) من قصيدة " سأظلّ " – مج النيل – ص ٦٨٢ .

(٢) من قصيدة " غضبة النيل " – مج النيل – ص ٢٥٤ .

(٣) من قصيدة " هاهنا " – مج النيل – ص ٥٧١ .

(٤) مج النيل – ص ٤٢٧ .

وما قيل في هذه الصور المرتكزة على المصادر ، يُقال في تلك المرتكزة على المشتقات ، فكلتاهما من الصيغ الإسمية ، والأسماء ذات أبعادٍ حركية نسبية مصدرها ما تعطيه الكلمة نفسها من الإيحاء بهذا البعد ، على النحو الذي وضح في الشواهد السابقة ، ونلقى مثله في صورة الزمخشري الآتية :

بألفاظٍ مرنّحةٍ سُكارى تندّت في المراشف بالرواء[١]

إنّها تعج بالحركة والحياة ، وهي حركة على كيفية خاصة توحي بها الكلمات الواقع فيها التشخيص ، فالألفاظ – وهي حسية معنوية في آن(*) – تترنّح ترنّح السكارى الثمْلين بكل ما يظهر مع هذا الترنّح من كثرة التخبط والاضطراب وتدفّق الحركات في غير انتظام أو اتزّان . والصورة جميلة مخيّلة بهذا التشخيص المبتكر للألفاظ ، وبما تبعه من تجسيمٍ بديعٍ لها حين أخرجها الشاعر مخرج ما يتندّى من الأجسام قائلاً : « تندَّت في المراشف » .

وأحياناً ، يتآزر الفعل مع الاسم : مصدراً أو مشتقاً في إبداع الصورة التشخيصية، وبذا يبث الشاعر أكثر من زاوية للحياة في صورته منوّعاً في الصيغ ، مانحاً بذلك المزيد من المتعة في الانتقالات بين الأدوات اللغوية والأساليب ، وهو ما تبديه هذه الصورة الباكية " للقلب " :

أأحبِسُهُ بين الحنايا مقيداً فيسبحُ بي وسطَ الدياجي مُعَرْبَدا
وأزجُرُهُ من أنْ يَذيعَ شَكَاته فيملأُ أطباقَ الفضاءِ تنهّدا[٢]

ولعل الاستفهام الذي استهلّ به الشاعر صورته كان خطوةً أولى منه في هزّ مشاعر من يتلقّاه إذ هو تعبير بلاغي محملٌ بالحيرة والتردد والقلق التي رغب الشاعر في إيصالها

(١) من قصيدة " إلى شاعرة " – مج الخضراء – ص ٤١ . وتجد صورة " الألفاظ سكرى " أيضاً في قصيدة " ذات الخال " – مج النيل – ص ٥١٦ .

(*) تعتبر معنوية على الإجمال ، لكنها حسية " مفردةً " ، فكل لفظة مسمّاة بعينها تُدرك بالسماع أو بالرؤية عند كتابتها .

(٢) من قصيدة " فؤادي " – مج النيل – ص ٢٧٣ .

لمن يسمع شكايته ، ومن ثم جاء توالي التشخيصات الحزينة لفؤاده مؤكدات للحالة الشعورية التي أشاعها الاستفهام ابتداءً ، فقلب الزمخشري - كما يصوره هنا - رهين سجن الكتمان وخنق البوح بالشكوى ، وهذا القيد الذي طوّقه صاحبه به يأخذه إلى أجواءٍ من الهيام والضياع يسبح فيها صارخاً متضجراً تقتضي حالته إعادة الترويض والتهذيب لكنه يستعصي على ذلك كله فيتفجر عنه تنهدٌ وتأوّه يملآن الفضاء .

والمتأمل لهذا الوصف المؤلم لفؤاد الشاعر المكلوم يجده يتخذ على امتداد الصورة محطات تشخيصية يبعث من خلالها الحياة في ذلك العنصر المصوّر ، فالزمخشري يشخصه أولاً بتطويعه لفعل الحبس الذي لا يكون حقيقةً إلا لحيّ ، ويضع بين يديْ هذا التجاوز الدلالي ما يفسّره : وهو مقام الحديث عن " القلب " ، وقوله « بين الحنايا » الدالّة على موضعه ، ثم يمنحه بعداً حيوياً آخر فيطوّعه للقيد وحكمه حكم سابقه في اختصاصه بالأحياء ، وعلى الأخصّ بمن يملكون قدرةً على التمرد والعصيان منهم ، بينما يناسب التعبير عن توثيق ما لا يعقل الربط والتوثيق لا التقييد .

ويأتي الشاعر من بعد بفعل " الزجر " لذلك القلب تأديباً له على شكايته التي يذيعها ويبوح بها ، فما يكون من جوابٍ إلا عمده إلى ملء الكون بآهاته وتنهّده ، وهذا المقطع من الصورة يفيض بالثراء التصويري فالقلب " يملأ " و" يتنهّد " ، والفضاء " أطباق " تُملأ بالتنهّد ، وبالتالي فالتنهّد نفسه جسمٌ يملؤها . إنها تداخلات تصويرية مركّبة قدّم بها الشاعر هذه التجربة ولم يخالفه التوفيق فيها .

والفعل " يملأ " الذي انطلق منه تشخيصٌ في الصورة الماضية ، تحتضنه أخرى وعليه ترتكز في تشكيل أحد تشخيصاتها ، لكنّ له آلية مختلفة تدركها حين تقف عليها في قول الشاعر :

وجراحي تملأُ الدنيا نواحاً وأنا أُسكِتُ باللحنِ الجِراحَا[1]

قد لا يعطي الفعل " يملأ " أيّ ملمح تشخيصي إذا وقفنا عند حدود إسناده إلى فاعله ، فالجراح قد " تملأ " على الحقيقة ، كأن تملأ الجسد أو عضواً من الجسد على

(١) من قصيدة " الموعد " – مج النيل – ص ٥٢٨ .

سبيل المثال ، أمّا أن تملأ تلك الجراح " الدنيا " فهذه هي نقطة الانطلاق في رسم التشخيص ، إذ تقع هنا المبالغة المطلوبة للتخييل بالصورة ، فلفعل الملء على هذا النحو خاصةٌ لا تكون إلا في حال وقوعه من الأحياء ذات الإرادة ، والتجاوز في النتيجة يلزمه تجاوزٌ في الأفعال . والصورة تكتمل بإضافة خط جديد من المبالغة يجعل مادة ذلك الامتلاء هي " النواح " من قبيل تجسيم هذه المعنوية بما يملأ ويشغل حيزاً ، ومن قبيل أيضاً التشخيص المطوي – إن صح التعبير – فصدور النواح عن الجراح دلالة على وقوع الفعل منها ، وهو فعلٌ لا يصدر إلا عن الكائن الحي ، مما ينتهي إلى التسليم بوجود تشخيص في هذا الموضع طريقه المصدر " نواحا " .

وفي الشطر الثاني من الشاهد السالف ينتظم تشخيص ثالث مع أخويه فترى الشاعر " يُسكت " تلك الجراح الناطقة مقدِّماً بهذا الفعل لوناً تشخيصياً مؤازراً في التعبير .

ومن قصيدة " صوت الحياة " تأتينا صورة أخرى تجمع التشخيص بالفعل إلى التشخيص بالاسم في التشكيل بهذه الأداة ، إذ جاء فيها :

وفي كفّيّ معزافٌ حنونٌ ... يناغمني بأحلى أمنياتي(١)

ليس هذا المعزاف الذي يتغنّى به الزمخشري إلاّ قلمه المعبّر عما يجيش في نفسه ، وهو في احتوائه لمشاعره أهلٌ لملمح بشريّ عاطفي يضفيه عليه ، فهو حنونٌ عطوفٌ كما وأن الإنسان يملك الحنان والعطف ، وهو في ترفّقه بشاعرنا الحالم يخرج إلى معلم تشخيصي آخر ممثّل في السلوك ، حيث يناغمه ويناجيه مترنّماً بأحلى الأمنيات التي تدور بخلد الشاعر وخاطره .

وقلم الزمخشري يحظى بكثير من عنايته وتغنّيه ، فهو " فُوَّهة البركان " التي يتنفس منها ويتخفف من خلالهامن حممه ولظاه . والشاعر في إحدى ترنّماته بهذا القلم يرسم لوحةً تنفث الحياة فيه وفي صريره فتريكهما شخصين ماثلين يبدر عنهما ما يبدر عن الأحياء : قبولاً للنداء والخطاب ، وزمجرةً ، وترفّقاً :

---

(١) مج النيل – ص ٦١١ . و" معزاف " : صيغة مبالغة من عازف على وزن " مِفْعال "

يـا يراعـي ومؤنسـي ونجيِّـي في اغـترابي ، ويـا مثـالَ الوفـيّ
زمجـراتُ الصريـرِ منـك دوانـي
فـالفظْ اليـومَ مـا طـوتْ أَنْحـائي
لا .. ترفّـقْ واسـكبْ أبـيَّ دِمَـائي
زَفَـراتٍ مشوشـاتِ الأداءِ[1]

والصورة لها توقيعات جمالية متعددة ، فعلاوةً على معالم الحياة والتشخيص البادية في مناداة " اليراع "[2] ، وإجراء اللوحة كلها على خطابه بما في ذلك توجيه ضمير الخطاب الظاهر في " منك " والمضمر في " الفظ " و" ترفّق " و" اسكبْ " ، ثم التشخيص في إسباغ فعل الترفّق والتلطّف عليه ، أقول علاوةً على هذا الجانب الجمالي المؤثر في الصورة ، عمد الشاعر إلى الاستعانة باستعارات تصريحية في " مؤنسي " وَ" نجيِّي " و" يا مثال الوفيّ " و" أبيّ دمائي " المشار بها إلى الحبر المدوَّن لأحاسيسه ، كما ارتكز على موسيقية الوقف في السطر الثالث :

لا .. ترفّـق واسـكب أبـيَّ دمـائي

إذ بعد استرساله في تقصّي رفق مشاعره وانفعالاته ، يبرق في ذهن الشاعر ما يراه أصدق وأقرب إلى الحقيقة ، ويعلن عن هذه الانتباهة بوقفٍ بعد " لا " النافية لما كان مقرراً قبل برهة ، ثم يقدّم البديل الأصوب – في رأيه – . ولعلّ خير ما أفادته الصورة من هذه الالتفاتة هو الفاصل الموسيقي نفسه ، أما المعنى فلم تَغنَ الصورة منه بشيء ، إذ لم يختلف ما طالب به بعد الوقف عما طالب بالكف عنه ، فسكب الدماء لا يختلف عن لفظ ما تطويه الأنحاء ، إنّ في كليهما قسوةً وتعسُّفًا . هذا فضلاً عن أن الشاعر يُخفق في تحقيق الملاءمة بين الألفاظ ، فليس الترفّق الذي يطلبه من قلمه مما يتلاءم مع سكب الدماء !!

• • •

(١) من قصيدة " صليني " – مع النيل – ص ٤٣٨ .

(٢) اليراع : ترخيم لليراعة ، وهي اسم للقلم يُتخذ من القصب ، ثم استُخدم تجاوزا للدلالة على القلم عموماً .

والشأن في معظم تشخيصات الزمخشري أن تأتي – مع جمالها – مألوفة لا تشطح بعيداً في التخييل والإدهاش ، بيد أنّ شفافة التصوير وبراعة التحليق الخيالي تأخذه أحياناً إلى تشخيصات بارعة قادرة على إثارة الدهشة والإعجاب ، حيث يفتنّ بها التعبير ويعظم تأثير عناصره وإيحاءات سياقاته مما ترى في صوره المقدّمة من لمحات ابتكارية ناجحة ومهرجانات تضج بالحركات والشخوص والرؤى العجيبة .

فمن قصيدة " سراب الأمل " تطالعنا هذه اللوحة العجيبة :

ألفُ ذكرى مزّقتها بالتناسي — غيرُ ذكرى تشدّني للوراءِ
لمساءٍ تثاءبَ الحبُّ فيه — وتمطّى الوجومُ في الظلماءِ
والهوى راح يلحق الأمسَ ركضاً — في ضبابِ الأوهامِ عبرَ الفضاءِ
وأنا والضّنَى ضَجِيعَان ناما — في إهابٍ ممزّقِ الأجزاءِ[١]

تتحدث المقطوعة بنفسها عن فنية التصوير فيها ، فليس من بيتٍ إلا ويحوي قفزةً مدهشة بالتشخيص ، بَدءاً من صورة ذلك الحب المتثائب تراخياً وكسلاً ، ثم الوجوم المتمطّي في الظلماء ثقلاً ونكداً ، إلى صورة الهوى راكضاً خلف الأمس الذي شهد حياة الحب ونشاطه ، فهو مجدٌّ اليوم في طلبه لإعادة العهد القديم ، وانتهاءً بهذه الصورة المأساوية البديعة للشاعر يشارك الضنى فيما لا يؤمل من المضاجع ، المضجع الممزّق الذي لا يُؤوي صاحبه ولا يقيه ما يتقي .

وفي قصيدة " ثورة نفس " يوافيك الزمخشري بصورةٍ مخيفة للأرض وهي تتكشف عن جوفها المرعب ، فيقول :

وهذي الأرضُ فاغرةٌ — وفي الأعماق ملتحدُ[٢]
تثاءبُ(*) عمّن اندثروا — وتبلعُ كلَّ مَنْ يَفِدُ

(١) مع الخضراء – ص ٣٠٦ .

(٢) الملتحد : الملجأ لأن اللاجيء يميل إليه . (لسان العرب – ج٣ – ص ٣٨٩) .

(*) يرتبط التثاؤب دائماً بالكسل والتراخي أو الحاجة إلى الأوكسجين (في رأي علمي) ، أما الشبع والانتهاء من الابتلاع وما يتعلّق بالهضم فإن الظاهرة التنفسية الغالبة معه هي الجُشاء لا التثاؤب .

وتضحـــكُ فـــي قرارتِـــها لمولـــودٍ لـــها تَنــد[1]

إنها التشخيصات هي التي تأخذك دونما وعي منك إلى عوالم الموت واللحود الموحشة في هذه الصورة ، والرأي عندي أنّ الخط الأول هو أقواها على الإطلاق ويأتي ما بعده خادماً له ماذاً في أثره ، ففاه الأرض الفاغر مؤشّرٌ للخطر على الدوام ، وإذا كانت نهايته لحدٌ لا محالة ، فإن خطورته أقوى والإعلام بذلك أدعى للتخويف والإرعاب . إن الصورة إحدى إبداعات الزمخشري التشخيصية . ولا أظن أحداً يمكنه تجاوز إيحاءاتها وتأثيرها وهو يصادفها قراءةً أو استماعاً .

وللشاعر أفنونةٌ تشخيصية أخرى يتحفنا بها قائلاً في رثاء فنانةٍ ماتت غرقاً :

. . . .	**لم تدرِ أنَّ الردى قد هيَّأ الجاما**(*)
وهـذه كأسُـهُ فـي كفّـه لمعـتْ	**لتحتسي من رحيقِ الكأسِ إلزاما**
يقفو خُطاهـا فلمـا لاحَ مصرعُـها	**ألقى بها قسوةً لـم يخشَ إيلاماً**
ألقى بها في عبابِ اليمِّ معتسِفاً	**وزادَهـا بـهديرِ المـوجِ إكمامـاً**
يضـجُّ لـو أنّـه يقـوى لنصرتِـها	**لقام من موجه للموتِ أخصاما**
. . . .	. . . .
فمالَ للشاطيءِ الحـاني وأسلمَهَا	**إليـه يـأمرُهُ أنْ يَحْنـيَ الـهَاما**[2]

هذه " التراجيديا " الشعرية التي يقدّمها الشاعر ، إحدى المهرجانات الحركية الصاخبة ، لتصويرها لحظات الصراع الصاخب مع الموت ، وهي تنطلق من فنّ التشخيص أيضاً – كما هو الأمر في الشواهد المساقة من قبل – فتبدأك الحديث عن ردىً يُعدّ قدحاً للمرثية فيه نهايتها وفناؤها ، وكيف أنه يترصّد بها مترقباً خطاها ليضرب ضربته القاضية ، وحين يفعل ، يلقي بها في عباب البحر دونما رحمة أو عطف مكمماً إياها بذلك الموج المتلاطم الذي حُرمت به حتى حق الاستغاثة والصراخ . ثم

---

(١) مج النيل – ص ٤٠ .

(*) يرتبط الشطر الأول بما قبله ارتباطاً وثيقاً .

(٢) من قصيدة " مصرع فنانة " – مج النيل – ص ٢٦١ .

يمضي بالصورة بإحياء ذلك البحر وتشخيصه في الموقف المأساوي المصوَّر فيُظهره بطلاً شهماً يعترض على ما يراه من الفتك بتلك الغانية لكنه مكتوف اليدين لا يملك القدرة على نصرها وإنقاذها من قبضة الموت المحقق . وفي الخط الآخير يسدل الستار على انتهاء الصراع بموت الفتاة وتشييع الطبيعة لجثمانها فالموج يحملها إلى الشاطيء ليضعها عليه برفقٍ أسفرت عنه كلمتا " مال " و" أسلمها " ، ويكون الختام أن يحني ذلك الشاطيء رأسه للفقيدة إجلالاً وإكباراً .

إنّ خطوط التراجيديا جميعها لم تقصر عن مستوى الجودة والجمال ، غير أنّ بؤرة الصورة كانت في ذلك التشخيص الرائع للبحر وهو يرفض الموقف ، والبؤرة في تقصّي حالةٍ نفسية متخيَّلة لذلك البحر وهو يتمنى لو يملك حوْلاً يخاصم هو وموجُه الموتَ به ، والبؤرة أيضاً في تلك الخاتمة الساجية المشبعة بالاستسلام والتي كانت مُستراحاً نفسياً – غير محبب – من قهر الصراع لكلٍّ من الفقيدة والشاعر وكذلك المتلقي .

هذا والصورة السابقة تستمد بعضاً من خطوط تأثيرها مما صاحب التشخيص من ألوانٍ تصويرية أخرى ، كان منها التجسيد الذي طعّم به الشاعر الصورة في موضعين ، أحدهما قوله : « في كفه لمعت » ، حيث جعل للردى كفاً . والآخر في قوله : « أن يحني الهاما » : حيث جعل للشاطي ، هاماً ورأساً يحنيه في خضوع .

والإتيان على ذكر هذين الملمحين التجسيدين يفضي بنا إلى الحديث عن آلية هذا اللون ودوره في أداء الصورة وتشكيلها عند الزمخشري .

التجسيد

فعوداً على بدء تجدني خلصت إلى أنّ التجسيد مصطلحٌ يشير إلى إضفاء عضو أو خاصية عضو من الأعضاء الإنسانية أو الحيوانية على عنصرٍ لا تكون فيه أصلاً ، كإضافة العين إلى الليل ، ونسبة الناب إلى الجحود ، والأنامل إلى الحيرة ، والأعناق إلى الصعاب ، وما إلى ذلك ، وهو ما تعتمد الصورة على بعضه في قول الزمخشري :

وعيونُ الليلِ في دربِ المنى ... قد تلهّتْ بمصابيحِ البكور[1]

وقوله من أخرى :

---

(١) من قصيدة " في الوحدة " – مج الخضراء – ص ٢٣١ .

أسلمتني لأنيابِ الجحودِ فهل بغيرِهِ من نزيفِ الجرحِ أعتصمُ[١]

ومن ثالثة تأتيك هذه الصورة :

وإنّ الدجى يُرخي عليّ غدائراً بأطرافِها تلهو أنامل حيرتي[٢]

أما " أعناق الصعاب " فنجدها في الصورة التالية :

أغرّدُ بالآمالِ وهي سخيةٌ ولي من نَدَاها في العَلاَء صروحُ

تطاولُ أعناقَ الصعابِ فخورةً بعزمي وباليأسِ البغيضِ تُطيحُ[٣]

وكلّها صورٌ تخلق من المعنويات والماديات الجامدة كائناتٍ حية لها أجزاء جسدية ، حيث تطالعنا عيونٌ على سطح الليل الحالك وهي تكثّف من ظلمته وتُجرِّده من عناصر الإضاءة في مفارقةٍ لطيفة بين هذه العتمة المطبقة وما يصحب العين عادةً من بريقٍ ولمعانٍ يَمُدَّان بشيءٍ من النور ، ويظهر الجحودُ مستزيداً من معالم التنفير بتلك الأنياب البغيضة النابية في معمعة ملامحه ، كما تأسرنا براعةً وحُلماً تلك الصورة التي ترينا الحيرة بذاتها هائمةً ساهمةً تُسرِّح أناملها بين أطراف غدائر الليل في أرقّ ما يكون من التعبير عن التلازم الأزلي بين الليل وحالات الحزن والضياع النفسي لصاحب الهموم .

ويدلي التجسيد بدلوه في خلع طابعٍ حيوي على الصعاب فيقدّم " أعناق الصعاب " ذليلةً صاغرةً إذ تطاولها الآمال وتفخر عليها بما للشاعر من عزيمةٍ وإصرار[٤] .

وقد يعزو الشاعر خاصية العضو دون العضو نفسه ، فيقدّم بذلك نمطاً تجسيدياً أيضاً لكن بطريقة مختلفة ، من مثل فعله وهو يرسم هذه الصورة للقضاء :

---

(١) من قصيدة " رفيق العمر " – مج الخضراء – ص ٥٥١ .

(٢) من قصيدة " جسور الصبر " – مج الخضراء – ص ٨٤٧ .

(٣) من قصيدة " مع الطير " – مج الخضراء – ص ٨١ .

(٤) انظر مزيد من التجسيدات في التجسيد بالفم في " فم الدهر " من قصيدة " طلعة اليمن " – مج النيل – ص ١٨٣ ، والتجسيد بالذراع في " ذراع اليأس " من قصيدة " انتظار " – مج الخضراء – ص ٩٣ . وغيرهما .

فإذا بالقضاءِ يقرعُ سمعَ الليلِ بالرُّزء طارقاً أبوابي[١]

إن القضاء يقرع " سمع الليل " بأنباء النكبة التي هزّت المشاعر هاهنا ، والليل جامدٌ لا يسمع أو يدرك ، لكن الشاعر يضفي آلامه على الكون كله فيُشرك الليل فيمن يشركه معه في هذه التجربة القاسية ، ويستفيد من ذلك أيضاً في تحديد التوقيت الزمني لحلول ذلك القضاء المر ، ووسيلته إلى تحقيق كلا الأمرين هي منح الليل بُعداً حيوياً حاضراً في " السمع " الذي هو خاصية للأذن من الأحياء .

والخطى أثرٌ عن الأقدام ينسبه شاعرنا إلى الليل ، وإلى الهلال فيقول :

وخطى الليلِ في ستارٍ من الفتنةِ تقفو خطى الهلالِ الوليدِ[٢]

أما " الصوت " فخاصية للحنجرة يُعملها الزمخشري في إحدى صوره الطريفة للردى . إذ تراه ماثلاً في قوله :

قد بُحّ صوتُ الردى ما عاد ينسكبُ فالحزن جاشت به الأنواءُ والسحبُ[٣]

يبدو الردى مُغرِقاً في البكاء والحزن ، مشاركاً ما حوله من المظاهر أسَفَها ولوعتها، فصوته منهكٌ مبحوح ، وهو حبيسٌ عن الاسترسال والانطلاق ، الأمر الذي أبان عنه الترسل في « ما عاد ينسكب » .

• • •

والتجسيد – كما وَضُح من الشواهد السابقة – يمثّل أبسط الأشكال المتفككة عن الاستعارة المكنية ، فآليته العضوية السطحية تجعل منه لوناً تصويرياً واضحاً ومكشوفاً ، وما يحققه من فائدة في سياق التعبير هي قفزةٌ خيالية سرعان ما تسكن وتثبت ، ولا يكتسب فعاليةً تصويرية حقة إلا إذا منحت هذه الأعضاء أدواراً فعلية متحركة ومخيِّلة توالي بين عنصر الدهشة الناجم عن الغرابة في نسبة العضو ابتداءً وخيوط تجميلية وتأثيرية واردة .

---

(١) من قصيدة " دمعة " – مج الخضراء – ص ٣٧٥ .

(٢) من قصيدة " حلوة " – ألحان مغترب – ص ٥٥ .

(٣) من قصيدة " ودمعة أخرى " – مج الخضراء – ص ٣٧٩ . وانظر أيضاً مما يختص بالحنجرة " الاختناق " في " وهي مخنوقة المقاطع " من قصيدة " سوف أحيا " – مج الخضراء – ص ٢٩٩

وفيما يلي مجموعةٌ أخرى من الصور التجسيدية المفصحة عن ذلك التفاوت الفني في مستويي التجسيد ، روعي فيها ما أمكن التوافق بين الأعضاء الموظفة في مواضع المفاضلة ليبين بوضوحٍ ما للترقّق في تركيب ذلك العضو ورسمه من أهميةٍ في دفع القيمة الفنية للصورة الحاضنة له .

فمن توظيف الزمخشري " لليد " تأتي بضع صور، منها قوله في قصيدة " عودة " :

فحكايات ربيعي في يد الدهر فصولٌ من كتاب[١]

وقوله من قصيدة " عذارى النيل " :

سُقيت من الأفراح فيها بأكؤسٍ   يد الدهر ساقيها فطابت مشاربي[٢]

وفي قصيدة « يا ضمير الإنسان » تجد " اليد " جزءاً من الصورة التالية :

ويد الضيم مزّقته حطاماً   في خيامٍ نسيجها من هَبَاء[٣]

ثم هذه هي في صورةٍ يرسمها لقلبه بقوله :

ويداه مقبوضتان بإصرارٍ على مدية الأسى المجنون[٤]

إن الإيحاءات التي ينجح التجسيد في الخروج بها من الصور السابقة تتدرّج فيها على الترتيب من أعلاها إلى أدناها ، ففي الوقت الذي يكتفي فيه التجسيد بتقديم صورة جامدة لليد في الشاهد الأول . منتقلاً مباشرة إلى نقطةٍ أخرى لا تتعلق بخاصةٍ حركية أو فعلية لتلك اليد ، تجد الشاعر يفك من إسارها في البيت من قصيدة " عذارى النيل " فيضيف لليد خطّاً حيوياً بإسناد الخبر " المشتق " إليها بقوله : يد الدهر ساقيها ، وفي المشتق حركة ووصف لفعل يردّه الشاعر إلى تلك اليد ، بيد أن الخطّ الذي تحظى به هنا قصير الأمد خاطف من اتّسامه بثبوت الاسمية في اسم الفاعل " ساقيها " ، وسرعة الانتقال إلى وصف حالٍ غيره ، هو طيب مشارب الشاعر .

---

(١) مج النيل – ص ٦٩٥ .

(٢) مج النيل – ص ٢٤١ .

(٣) من الخيام – ص ٧٠ .

(٤) من قصيدة " سارقة العطر " – مج النيل – ص ٥١٥ .

ويتجاوز إيحاء التجسيد كل ما سبق في صورة " يد الضيم " التي مزّقت المشرَّدين إرباً ، فبدر منها هذا الفعل المعبّأ زمنياً وحركياً ، والمُردَف بأثره ، وهو الحطام - كما يرى الشاعر(*) - .

فإذا ما بلغت الصور التجسيدية موضعها في :

ويداه مقبوضتان بإصرار ...

وجدنا التجسيد غايةً في الإيحاء والتأثير والحياة ، فهو يكسر حاجز الجمود الشكلي الذي لا يدفعه (وجود اليدّ في شيء ما) بإعمال تلك اليد ومواصلة استحضار دورها وفعلها . إن يَدي ذلك القلب المتلهِّف " مقبوضتان " ، وهذا الوصف مشتقٌ مشبعٌ بالحركة والتحول ، وقد كان عرضةً لبطء حركة المشتق قبله " ساقي " لولا أن الشاعر نفحه دفعةً من الحياة والاستمرار بكلمة : « بإصرار » التي أعلنت عن المضي في القبض واستمرار وقوعه .

و" القبضة " وثيقة الصلة باليد ، وشاعرنا يقيم على استعمالها صوراً تجسيدية متعددة تلقى فيها التفاوت السابق في مستوى الأداء الفني ، حيث تبدو الصورة في بعضها شاحبةً تقتصر على الجانب الشكلي الساكن دون أن تحمِّله مظاهر انفعالية أو حيوية ، وتبقى هذه المظاهر قفزات عن يمينه وشماله تراوغه وتخايله ولا تنبثق عنه ، من مثل ماهي في الصورة التالية :

وربيع الحياة في قبضة الأمس تندّت بعطره الخفقاتُ[1]

وفي أخرى من القصيدة ذاتها :

فإذا الذكريات في قبضة العمر سجلٌ تخطُّه البسماتُ[2]

(*) لا يتلاءم الحطام مع التمزيق ، فالأولى أن يكون أثر التمزيق إرباً أو قطعاً أو جُذاذاً ، أما الحطّام فأثرٌ عن التكسير والتحطيم وما إلى ذلك .

(١) من قصيدة " سوف أحيا " - مع الخضراء - ص ٢٩٨ .

(٢) ص ٢٩٩ .

حيث إنّ محوري الصورتين السابقتين هما : ربيع الحياة الذي تندّت القلوبُ بعطره ، والذكريات التي هي سجلٌ لساعات سعادة حظي بها الشاعر في فترةٍ من حياته . أما التجسيدين في " قبضة الأمس " و" قبضة العمر " ، فجامدان لم يحرّكا ساكناً أو يُثريا الصورة ، مع وجود عنصر الإدهاش المسلّم بوجوده من وضع القبضة في غير موضعها المعهود ، والفائدة التي تُذكر لهما مرَدُّها إلى ذكر المضاف إليه ، لا فائدةٌ من حضور التركيب بأكمله ، فالأمس في الأولى قدّم فكرةً عن الزمن ، والعمر في الثانية منح خطاً زمنياً ومكانياً لأحداث الصورة ، وبقي للقبضة المضافة إليهما فضل الدلالة العرفية على التملّك والتمكّن .

لكنّ هذه " القبضة " تتجلى في بعض مواقعها من صور الزمخشري مصدراً للإشعاع والإيحاء والتخييل الجم ، لأنها تتخطّى هامشية الصورة الخارجية إلى مركزية العنصر المتفاعل النابض بالحياة ، كما هي في الصورة الآتية :

وهو في قبضة المواجع تُبليه ، وترمي بذوبه للحّودِ[1]

إنها هي " القبضة " التي تحرك الصورة وتتحكم في خطوطها ، فالأفعال الصادرة هنا فاعلها " قبضة المواجع " ، وهذا الازدحام الحركي النفسي مردودٌ إلى أفعال " القبضة " التي تُمسك بقلب الشاعر وتُبليه ثم تجرؤ على دفنه مُذوَّباً في اللحود[2] .

• • •

يظل مقدار العامل الحركي والحيوي في الصورة التجسيدية أهم مقياس لفنية تلك الصورة ، وإن كان في الأمر نسبيةً في ارتباطها بالفعل الصادر عن العضو نفسه . فكما وأن تعلّق الفعل بالعضو المنسوب كان مدعاةً لخلق الحركة وبعث إثارة الصورة ، فإنه ربّما جاء جمال التجسيد وتوهّج إيحاءاته من انبثاق تلك الحركة عن غير العضو وانعكاسها عليه بالمجاورة لقوتها وسريانها فيما يلازم فاعلها عرفاً . ولعلّ فعل السحب

---

(١) من قصيدة " رؤى الأمس " – مج الخضراء – ص ٧٣ .

(٢) تجد صوراً أخرى لهذا النمط من التفاضل في التجسيد " بالكف " في قصيدة " أماني " – مج النيل – ص ٥٠٢ ، وقصيدة " على الشاطئ " – مج الخضراء – ص ٣٣٠ .

والجر في مقدّمة الأفعال المنعكسة بالمجاورة على غير فاعلها ، وهو ما تلمسه في قول الزمخشري في صورةٍ مبتكرة لعمق ندمه على أيامه التي بعثرها في حبّ من صدّت عنه :

أعاطيها الصبابةَ وهي نشوى   فاسحب تائهاً ذيل الغباء[1]

وقوله من أخرى مشيداً :

وتجرّ أذيال الفخار على الألى راموا أذاها[2]

وربما وقع الحس الحيوي للصورة التجسيدية من انبثاق الحركة عن العضو نفسه ، لكنها حركةٌ لازمة له في ذاته لا متولّدةٌ عن الفعل المصاحب له في عبارة الصورة ، على النحو الذي كان في التجسيد التالي للنار :

حملةٌ منكَ على غارتها   تُخمد الأنفاس منها والغَداء[3]

فالفعل " تُخمد " لا يصف حركة النار أو " أنفاسها " بقدر ما يصف حركة من يعمل على إطفائها وإخمادها ، بل إنّ الفعل يشلّ حركة تلك النار بدلالته على الإطفاء ، ومع ذلك لا نستطيع أن ننكر أن ثمة حركةً تنبثق عن " الأنفاس " ذاتها ، فقد جعلها الشاعر للنار وهي خاصة لعضو من أعضاء الإنسان وسمة شكلية واضحة فيه تبرزها حركة الصدر ، وهذه الأخيرة كانت المولّد الحركي في الصورة حيث تتوارد ديناميكية الشهيق والزفير بمجرّد حضور الأنفاس ، إضافة إلى ما يستدعيه ذكرها من عنصر صوتي مرتبط بها ، الأمر الذي جعل التجسيد بها هنا يتجاوز جمود العضو الساكن .

في مقابل ذلك ، يحدث أحياناً أن يصدر الفعل عن العضو ، غير أنه يفشل في إيجاد نَفَسٍ طويلٍ للصورة من انعكاس دلالة الفعل عليها ، إذ يكون في هذه الحالة خاطفاً سريعاً لامحاً :

لاح وجه الزمان وهو ربيعُ   وجثاه من راحتيك العطاءُ[4]

---

(١) من قصيدة " إليها " – مج النيل – ص ٦٥٩ .

(٢) من قصيدة " رجاء " – مج النيل – ص ٧١ .

(٣) من قصيدة " حادث حريق " – مج النيل – ص ٢٩٧ .

(٤) من قصيدة " الفرحة المتجددة " – مج الخضراء – ص ٢١٩ .

نعم ، لا يمكن القول بأن " وجه الزمان " معلمٌ جسديّ جامدٌ لا حراك به كما هو شأنه في قول الشاعر :

ويغسل بالموج وجه الزمان ويرجع يشدو بصوتٍ حنون[١]

لكننا لا نستطيع الإدعاء بتأثرنا بفيضٍ حركي أو حتى مجرّد مجموعات حركية واضحة ، وكل ما في الأمر إلماحٌ إلى حركة خاطفة كان من الممكن أن يتسع نطاقها وتأثيرها لو لم يقيدها فعل السرعة " لاح " بدلالته .

• • •

التجسيم

يظهر إلى جوار لوني التشخيص والتجسيد من صور تفكك الاستعارة المكنية ، ما يُعرف باسم التجسيم[٢] ، ويُقصد به إخراج المعنويات في أجسام مادية محسوسة .

ويُعد التجسيم أكثر الألوان الثلاثة تعقُّداً في الوقوف على حدّه الفاصل وماهيته الخالصة ، ذلك أنّه يتماس في نقاط دقيقة جداً مع ما عرفناه بتشبيه الإضافة ، والاستعارة التصريحية " التبعية " ، وكذلك مع التشخيص[٣] ، ويأتي أحيانا ذا ماهية محضة لا تداخل فيها .

فمما يتداخل فيه مع تشبيه الإضافة – وهو التشبيه القائم على إضافة المشبه به إلى المشبه – هذه الصورة القائلة :

ولكنني في طريق الردى وبين ضلوعي يدب الأجل[٤]

إذ نتحيَّر في تصنيف اللون التصويري في قوله : « طريق الردى » ، فهو باعتبار التركيب " تشبيه إضافة " يجعل فيه الشاعر الردى كالطريق ، لكنّه بإرهاف الحس

---

(١) من قصيدة " على الشاطيء " – مج الخضراء – ص ٣٣٠ .

(٢) يشير التجسيم كمصطلح فني عام في التصوير إلى كل طريقة يخرج بها المعنوي إلى مادي محسوس ، وفي هذا المبحث تقتصر دراستي من التجسيم على ما كان طريقه ما عُرف بالاستعارة المكنية دون النظر إلى ما عداها من فنون البيان ، ومنها التشبيه ، لاستعصاء ذلك على الحصر ، وضيق المقام عن تتبعه .

(٣) انظر هذا التداخل في عرض الشاهد التشخيصي " وجراحي تملأ الدنيا نواحاً " – ص ٤٣٨ .

(٤) من قصيدة " ترنيمة " – مج الخضراء – ص ٥٩ .

للمقصود لا يقبل أن يكون إلا تجسيماً استعارياً يُصوِّر فيه للردى طريقاً ماثلاً للإدراك والتخيل . فالمراد أن للردى طريقاً يؤدي إليه لا أنّه طريقٌ يؤدّي إلى أمر آخر .

وشبيه بذلك " مفتاح السعادة " في قول الشاعر :

تتزاحمَ الآلامُ حولَ رتاجِهِ يا ليت مفتاحَ السعادةِ في يدي[١]

حيث يفضي التركيب إلى الحكم بكون الصورة تشبيهاً أضيف فيه " المفتاح " إلى " السعادة " والأصل فيها : السعادة كالمفتاح . بينما يعطي الرجوع إلى المعنى منحىً آخر للصورة فهي تجسيم يقضي بأن للسعادة مفتاحاً يفتح الأبواب المؤدية إليها وليس المراد أنها مفتاح لشيء آخر ، فمعنى الصورة إذن لا يقبل العملية الإبدالية .

أما ما يلتبس فيه التجسيم مع الاستعارة التصريحية التبعية ، أو فلنقل تحتمل فيه الصورة الوجهين ، فتجده في التركيب في هاتين الصورتين " لانقضاء العمر " :

- **وتزرعُ الشوكَ على دربِهِ وتقطفُ الأيامَ من عُمْرِهِ**[٢]

- **فاطوي على أوزانِهِ العمَر مُثْخَناً ضِمادي قوافيهِ وميزانُهُ الشَّافي**[٣]

تتلخص آلية الاستعارة التصريحية التبعية في استعارة عنصرٍ لآخر والتعويض عن ذلك العنصر المستعار بفعله في تشكيل الصورة ، وبالنظر إلى الشاهدين السابقين ، تجد أمامك التركيبين : « وتقطف الأيام من عمره » وَ" فأطوي العمر " يقبلان تمثيل هذه الآلية ، فالشاعر يتخيّل مضيّ العمر تباعاً قطفاً لها يشبه قطف الثمار والأوراق والأزهار، أو طيّاً كطيّ الورق أو القماش ، ثم يقدّم الطرف الثاني متراثياً من خلال فعله " يقطف " و" أطوي " ، على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية ، كما جرى التقليد على القول به .

غير أن الصورة تذهب مذهباً آخر بالنظر إلى زاوية أخرى من تناول هذين التركيبين ، فالعمر معنوي هلامي ، وليس من الحواس ما يستطيع إدراك ماهيةِ أو كيفيةِ

---

(١) من قصيدة " على درب اللقاء " – مج الخضراء – ص ٢١٠ .

(٢) من قصيدة " عقرب الساعة " – مج الخضراء – ص ٧٦ .

(٣) من قصيدة " شعري " – ألحان مغترب – ص ٨٦ .

له ، والشاعر في قوله السابق يعامله معاملة المحسوسات ، بل معاملة أشدّ المحسوسات وضوحاً ، فهو في تصوّره جسمٌ قابلٌ للقطف والطيّ باليد ، وبالتالي فهو قابلٌ للرؤية بالعين ، وربما لحواس أخرى ، وليست هذه الحالة من تناول العنصر إلا تجسيماً له يخرجه من حيّز المبهم إلى حيّز الملموس المدرَك بإدراك الجسم الذي أضفيت عليه خصائصه[1] .

ولا يعني هذا التشابك مع ألوان الصورة الأخرى أنّ التجسيم يفقد هويته وسيلةً لتشكيل الصورة لها استقلالها ، فكثير من شواهد هذا الفن التصويري عند الزمخشري تدلّ على أنّ له باعاً لا يُغفل في القيام بالصورة سالماً من مزاحمة الوسائل والأدوات الأخرى في موضع تفعيله ، متنقلاً في عديد من الأبنية النحوية الحاضنة لبؤرة التوتر التصويري الناشئة عنه : أفعالاً وظروفاً ومشتقات .

فمن تجسيمات الزمخشري المنطلقة من وجود فجوة في منطق إسناد العنصر المعنوي إلى الفعل ، هذه الشواهد التصويرية الواردة في عدد من قصائده ، حيث يأتيك من قصيدة " جارة العلَم " التجسيم التالي :

عرفتُ ذلَّ الهوى لم أدرِ عزتَهُ وذقتُ عسفَ الجوى في ثورةِ الألمِ[2]

إنّ " ذقت عسف الجوى " هو التركيب الحاوي للملمح التجسيمي ، فالظلم مما لا مراء في معنويته وانبهام معالمه – وإن كانت آثاره مما يُدرك بالحواس أو ببعضها – والشاعر يخرج بهذا المعنوي إلى ميدان الإدراك بتخيله جسماً يطاوع فعل التذوق : سائلاً أو جامداً ، طعاماً أو شراباً أو مادة أخرى غيرهما ، والاعتماد في تحقيق ذلك على إسناد الظلم والعسف اللذين عاناهما في تجربة " هواه " إلى الفعل " ذقت " على غير المعهود في الحقيقة التي تنتهي إلى أن الظلم معنوي لا تناله الحواس .

---

(١) تجد نماذج لهذا التداخل في التركيب " أنثر أيامي " من قصيدة " بلادي " – مج النيل – ص ٤٩١ ، و" أمس طويته " من قصيدة " حنين " – ص ٤٩٩ .

(٢) مج النيل – ص ٣٨ .

ومن قصيدة " بعد عام " يبرع التجسيم في نقل التجربة الحزينة المُعاشة ، والتي قدّمها الشاعر قائلاً :

لـو تقاسَمْنا الـردى مـن يومِـهَا ... كنـتُ فـي قَـبْرِيَ بـينَ النـائمين[1]

إنها صورة تجسيمية تشفّ عن صدق وفاء الشاعر لمن يخاطب[*] وحبه العظيم لـه ، فغاية الحب أن يتمنى المرء ما لا تتمناه الأنفس جميعاً تحرّياً للاجتماع بالأحبة وإطفاء لهفة الشوق إليهم بعد ارتحالهم ، وليس في الوجود ما تنفـر منه النفوس أكثر من الموت ، ذلك الهاجس المخيف الذي يتصوره الشاعر في صورة مـا يقبل التقسيم من الأجسام والمواد تطلعاً إلى تقاسمه مع الحبيب المرتحل[2] .

ومثل هذه الشفافة في التعبير والتصوير تتخلّق عن لطافةٍ في إحلال العناصر في الجسوم المختارة ، وهي لطافةٌ يمثّل لها " رسم الأحلام " في الصورة التالية :

وأنا في الضفافِ أنسُجُ أحلامي وأُلْقَى من الصفاءِ دِثَارا[3]

فالأحلام قوية الارتباط بالوداعة والهـدوء ، وبالتحليق والخيـال ، غير أنّ ترشيح النسيج لتمثيلها منحها أبعاداً مضافة من الشفافة والرقـة ، لكـلّ مـا يتطلبـه النسـج من الهدوء والسكينة ، والدقـة والتلطّف ، والفـن والـذوق ، وصفـات أخَر خُلعت على الأحلام بتجسيمها نسيجاً ينتج عن الفعل " أنْسُجُ " الذي أسندت إليه .

• • •

وربما ارتكزت استعانة الشاعر بهذه الأداة على إحداث الفجوة في منطق إسناد المعنوي إلى الاسم المجاور له ، فيأتي بالعنصر وقد أخرجه مخرج المحسوسات بما يفرضه عليه من أحكام لا تقبل الوقوع إلا على ما هو مادي تدركه الحـواس ، ويكـون منطلق

---

(١) مج النيل – ص ٢٨٥ .

(*) القصيدة في رثاء زوجته .

(٢) من تجسيمات الزمخشري للموت : " نلثم الموت " من قصيدة " انتصار الحق " – ديوان من الخيام – ص ٦٢ .

(٣) من قصيدة " مع الأطياف٢ " – مج النيل – ص ٥٨٥ .

تلك الأحكام مما يصاحب المعنوي من العناصر المعبَّر عنها بصيغ المشتقات أو المصادر . فعلى سبيل المثال ، ترد عند الزمخشري الصورة الآتية :

فهو في ميعةِ الصبا يتلوّى حائرَ النفسِ طافحَ الأحزانِ[1]

ومحور الوثبة الشعورية في هذه الصورة قوله : « طافح الأحزان » المصوِّرة لمبلغ حزنه وألمه . وهي – إذا تأمّلت فيها – خطٌّ تجسيمي متحرك يقدّم لك الحزن " طافحاً " ، فيعامله معاملة السائل – وهو جسمٌ مادي – ويمنحه حكماً من أحكامه تراه به يفيض ويطفح ، مستحضراً تلك الحركة الزاخرة في انصبابات السائل الفائض . وفي تجربةٍ أخرى ، يؤدّي المشتق " غصّان " دوراً مماثلاً في صنع الصورة ؛ فباصطدامه مع " الأسى " يتفتق السياق عن تجسيمٍ بديعٍ لذلك " الأسى " :

والشراعُ الرفّافُ رجعُ أغاريدي وإن كنتُ بالأسى غصّانا[2]

ومثل ذلك يُقال في اسم المفعول " منسّق " ، إذ منه ينطلق التجسيم في قول الشاعر يصف حمامةً :

تملأ النفسَ فتنةً ، وهي بالفتنةِ حسنٌ منسَّقُ الأجزاءِ[3]

إن الجمال قيمةٌ معنوية ، وحين يصفه الشاعر بتناسق الأجزاء فإنه ينبو به عن غموض المعنويات إلى وضوح المحسوسات ، ويحقق للنفس بتجسيمه لذّة تعلُّق صفته المعنوية الأصلية ، والتمتع بخاصيته الحسية الحاضرة والقابلة للإدراك الحسي .

أما المصدر ، فعلى كاهله تقع حياة بعض الصور المتذرعة به في تفجير الطاقة التخييلية من خلال " التجسيم " ، كما هي الصورة التالية من قصيدة " حيرة " :

يحسبُ النجحَ في معاقرةِ اللّهوِ فيُسقى من المجونِ غَبُوقا[4]

إذ تخرج الصورة باللهو مجسَّماً فيما يطاوع فعل " المعاقرة " من المواد .

• • •

---

(١) من قصيدة " جحيم قلب " – مج النيل – ص ٢١٣ .

(٢) من قصيدة " ردٌّ على الرسالة " – مج النيل – ص ٥٩١ .

(٣) من قصيدة " عند الغروب " – مج النيل – ص ٥٠٣ .

(٤) مج النيل – ص ٤٤ .

وتفيد الصورة من طاقات التجسيم وإيحاءاته بانبثاقه عن إسناد العنصر إلى طرفٍ مكاني لا يحويه عادةً ، وهذه ثالثة من الأبنية النحوية التي تقدّم هذا اللون من التصوير ، أبانت عنها " الأماني " وهي تتبدّى في كيانٍ ملموس تقبض عليه " الأيدي " في قول الزمخشري :

عادَ للسفحِ في يَدَيه أمانيه وقد طابَ من نداكِ جَنَاها(١)

كما مُثلت به " الآمال " وهي تشرق في " كفّي الصباح " الذي تغنّى به الشاعر قائلاً :

مشرقُ الصفحةِ في كفَّيه آمالي العذابُ المشرقاتِ(٢)

فكان الجار والمجرور في كلتا الصورتين هو المحور في صنع التجسيم لما له من دلالةٍ مكانية وموضعية حوى بها العنصر المعنوي فيما لم يكن يحويه من المواضع ، الأمر الذي أضفى عليه – في خفاء – خواص الأجسام المادية المحسوسة .

• • •

والملحوظ في نماذج التجسيم السابقة من شعر الزمخشري ، أن مقادير الوضوح في كُنه الجسم الحامل للعنصر المعنوي تتفاوت صعوداً وهبوطاً ، فبينما هي غائمةٌ مبهمة في الصورتين القائمتين على فاعلية ظرفي المكان لقبول ما لا يحصى من الأجسام المادية لإمساك اليدين بهما وقبض الكفين عليهما ، بينما هي كذلك ، تجدها أقل طلسمةً وانبهاماً في تلك الصور المعتمدة على أجسام خواصُّها قبول التذوق أو الطفح . ومثلها ما يطاوع فعل " الحياكة " الوارد في قول شاعرنا مجسّماً الأمل :

لتحوكَ الأملَ الباسمَ من فلقِ زاهي الرؤى والمشهدِ(٣)

---

(١) من قصيدة " عودة الغريب " – مج النيل – ص ٦١٠ .

(٢) من قصيدة " الفجر " – مج النيل – ص ٦٢٥ ، والصحيح في " المشرقات " ضم التاء لا كسرها ، على التبعية للآمال الواقعة مبتدأ مؤخراً .

(٣) من قصيدة " ذكريات الأمس " – مج النيل – ص ٦١٧ . ومنه أيضاً : " وتلويع دهرٍ لا يحوك سوى الأسى " من قصيدة " الربيع الكابي " – النيل – ص ٢٠٠ .

أو فعل " السباحة " ، والذي نهضت عليه الصورة التجسيمية التالية :

ونظرتـــي الحـــيرى بدنيـــا المنـــى   تسبحُ في الأحلام في غيبَتِكْ[١]

أو " الاقتطاف " الوارد في التجسيم التالي للمنى :

وخفّاقي يطيرُ إليكِ شوقاً ليقتطف المنى من ناظرَيْك[٢]

ثم يبلغ التجسيم أقصى حدود الوضوح وبساطة الآلية حين يسهل رصد الأجسام المرشحة له وتحديدها ، وتكون الإشارة إلى التجاوز في سياق التعبير من خلال لازمة لذلك الجسم المرشَّح يُستدل منها عليه باعتبارها قرينة ثابتة وخالصة له دون غيره . وأبرز ما جاء من نماذج هذا المستوى من التجسيم عند الزمخشري ما كانت الصورة تتمحور فيه حول الشجرة وخواصها من مثل الإيراق ، وهو ما تجده في قوله :

وبإشعاع بسمتي أملٌ يورِقُ إنْ عاصفٌ من الهولِ جَنَّا[٣]

وقوله في تجسيم " للشباب " :

ومُحيَّاهـــا شَـــبابٌ مـــورقٌ   فـاضَ بالسـحرِ وصـافي الذهـبِ[٤]

فالأمل والشبابِ ، كلاهما معنوي يتسامى على الإدراك الحسي ، لكن الشاعر يمنحهما هذا البعد ليقبلا فكرة تجدد الحياة التي استطاع تقديمها بالإفادة من العناصر المعنوية المصوّرة ، ومن عنصر الشجرة المادي بماله من خاصية (الإيراق) والتعديل من فقه[٥] كل عنصرٍ على حده بدمجهما معاً في قالب متحد ، وتركيب متفاعل ، أوجد فقهاً جديداً جامعاً لكلا العنصرين (الأمل والشجرة) - (الشباب والشجرة) يقضي بأن للمعنويَيْن خاصية حياتية مشابهة لتلك في الشجرة .

• • •

---

(١) من قصيدة " يا فاتِني " - مج الخضراء - ص ٤٦ . ومنه أيضاً : " ونسرق الخطو ... ونسبح في أحلامنا " من قصيدة " حنين " - الخضراء - ص ١٤٤ .

(٢) من قصيدة " إليك " - مج النيل - ص ٧٠٠ . ومنه أيضاً : " فالشباب الذي قطفنا ... " من قصيدة " شراع الذكريات " - مج الخضراء - ص ١٧٧ .

(٣) من قصيدة " في العيد " - مج النيل - ص ٤٥٥ .

(٤) من قصيدة " في روضتها " - مج النيل - ص ٥٩ .

(٥) يستخدم الدكتور مصطفى ناصف هذا المصطلح ، انظر الصورة الأدبية - ص ١٣٧ .

الرسم بالكلمات :

ما هو الرسم بالكلمات ؟!

قد يتساءل البعض عن الأبعاد التي تحدّد هذا اللون التصويري والخصائص الموقوف بها على ما هيته من منطلق حداثة المصطلح وجدّة توارده على الأسماع .

وكنت أشرت سابقاً إلى أن نقدنا الحديث قد التفت إلى هذه الوسيلة من وسائل صنع الصور على اختلافٍ في المسميات ، فهي " صورة ذهنية " أو " وصفية " أو " رسم بالكلمات "(*) ، وخَلَصَ من خلالها جميعاً إلى مفهومين ، يرى أولهما الرسم في الكلمات لوناً تصويرياً يتحقق باحتواء التعبير ألفاظاً دالّة على الزخرفة والزركشة والوشي وما إلى ذلك من الحركات اليدوية الفنية ، وإلى هذا ذهب الدكتور يوسف نوفل بصرف شقٍّ من " الرسم اللفظي " إلى ما أسماه " التشكيل "(١) .

أما ثانيهما ، وعليه أكثر النقّاد ، فيرى المصطلح السابق إشارة إلى التصوير باستعمال « التعبير الحقيقي واستخدام الألفاظ طبقاً لدلالتها الوضعية في تشكيل الصورة الذي لم يقتصر على الأنواع البلاغية ، والصورة الحقيقية أو التقريرية نمطٌ مقابل للصورة البلاغية »(٢) .

وقد كان هذان المفهومان عند نقادنا بمثابة مستويين للتصوير " بالرسم " ، فالمفهوم الأول يُعنى بحرفية المصطلح في تقصّي ملامح الصورة القائمة عليه ، ولذلك تجد الصورة من قبيله لا تخضع لفئةٍ معينة من الأدوات والوسائل ، وكما ترد فيها ألفاظ الرسم والتشكيل في دلالات حقيقية ، ترد هذه الألفاظ تحت لواء " البيان " : تشبيهاً واستعارةً . ويكون غناء معظم صور الأولى ناتجًا عن طاقة ما حولها من صور بيانية

(*) تتقارب " الوصفية " و" الرسم بالكلمات " في ملاءمة الدلالة على المراد من هذا النمط من الصور ، إلا أن سبق وضع الثاني في خطة البحث ، وارتباطه بالنواحي الفنية أكثر من " الوصفية " باستعمال لفظة " الرسم " ، كل ذلك رشّح استعماله على امتداد دراستي لما يتبعه من صور .

(١) انظر الصورة الشعرية والرمز اللوني – ص ٤١ .

(٢) الصورة الشعرية في النقد الحديث – بشرى صالح – ص ١٢٠ .

تعالج عجز تلك الألفاظ الوضعية السريعة المقتضبة عن بلوغ حد « الصورة الشعرية »[١] بافتقارها للشروط المؤهلة لذلك ، وبالتالي لا تمثّل معظم[٢] نماذج هذا القسم من " التشكيل " صوراً شعرية بذاتها ، إنما هي خطوط في صور بيانية .

أما غناء الألفاظ في الثانية فينتج عما يسري فيها من حس تشبيهي أو استعاري له فاعليته في إثارة المخيلة وهز الوجدان وأداء التجربة على غاية ما يكون لها من الأداء[٣]. والصورة في هذا المنحى من الرسم بالكلمات أيضاً لا تمثّل لموضوع هذا

---

(١) هذه لفظة " مزركش " بدلالة حقيقية مجدبة ليس فيها جليّ تخييل وتصوير :

من شاطيءٍ مزركشِ أم من حفيفِ الريشِ

ومثلها لفظة " رسم " في الصورة التالية التي انبثق جمالها عما جاور اللفظة السابقة وما تلاها من فنون البلاغة :

وأرسم الكلمة في الظن فيأبى الضلفُ

لا لن أريق كلمةً عنها فحبّي شرفُ

انظر النماذج في " الصورة والرمز اللوني " - من ص ٥١ إلى ص ٥٥ .

(٢) أقول " معظم " لأن من هذه الألفاظ ما يرد في سياقات تستوفي شروط نجاح الصورة بالتعبير الحقيقي، بما في ذلك التعبير الحاوي لألفاظ الرسم والكتابة والخطّ والزخرفة وغير ذلك مما يتضمنه القسم الأول من التشكيل . ودليل ذلك أبيات ذي الرمة التي مرت بنا في غير هذا الموضع والتي كانت تعبيراً حقيقياً مصوِّراً اعتمد في بعض زوايا صوره على ذكر الخط والمحو والإعادة وما إليها ، ومردّ ذلك إلى رسم تلك المهارات اليدوية وتتبّع تفاصيلها ، والعناية بالعنصر الحركي فيها وفيما حولها من عناصر استكمل بها الشاعر صورته كعنصر " الغربان " .

(٣) من الأمثلة الشاهدة لذلك مدلول " الغزْل " و" الحياكة " و" النسج " في قول الزمخشري :

وعلى مغزل المحبة حاكتْ أنملاتي من الوفاء ثيابا

وبه قد نسجتُ عهداً ووعداً بهما ألبس الهوى جلبابا

من قصيدة " التناسي " - مج الخضراء - ص ٧٥٧ .

البحث الذي يتمحور حول صورة التعبير الحقيقي ، أو التصوير بالدلالات الوضعية للألفاظ .

ولذا ، فإن المفهوم الثاني " للرسم بالكلمات " ، والذي يمثّل مستوىً آخر يرتقي بذاته إلى حدّ الصورة الشعرية ، هو المفهوم الوحيد المتبقي الذي يفي بحدود عمل هذه الوسيلة ، وتكشف النماذج الممثلة له عمّا لها من قدرة فنية على التصوير وبراعةٍ في التخييل تحصل متى استوفت الصورة المقدّمة شروطاً معينة رآها بعض نقادنا في التمتع بثراء التفاصيل[1] ، وجعلها بعضهم الآخر في الاتسام بالرمزية[2] ، وذهب آخرون إلى شروط أخرى غيرها .

الرسم بالكلمات في صور الزمخشري

وقد أبان استقراء ملامح الحد الثاني من هذا الفن عند الزمخشري ، أنّ صوره تحتلّ مكانةً بين مجموع الصور ، وكثير منها ناجحٌ مؤثر ، ويعود نجاحه إلى ما تعهّده به الشاعر من التأني والتقصّي في رسم الخطوط والملامح من شتى المنافذ وبمختلف الخصائص والسمات في حيثيات كل صورة يشكّلها .

إذ ينطلق الزمخشري في إثراء الصورة – من هذا اللون – بالأحداث والوقائع والخطوط والألوان عن طريق الإفادة من ثراء موضع التجربة المصوّرة ذاته : فتجربة مثل تجربة الموت ، كان من الممكن أن يمرّ عليها الشاعر مروراً سريعاً بتقديم الخطوط العريضة لها ، لكنه بمهارة المصوِّر وصدق تأثر المكلوم استطاع أن يخلق منها – في تعبيرٍ مجمله بألفاظ حقيقية الدلالة – صورةً مؤلمة غنية بالمواقف النفسية الكبيرة ، حين تقصّى جزيئات أحد مواقف هذه القضية ، فرثى والده مصوّراً لحظات احتضاره وتوديعه للحياة في خضوع وسكينة المؤمنين ، ووقع ذلك على نفسه :

وخبا الصوتُ وهو يلفظُ أنفا	ساً ترجّي من الإلهِ الثوابا
ونعاه النذيرُ في غلس الليـ	ـل وصوت النعيِّ هاجَ المصابا
ومشى نعشُهُ مَهيباً مُريعَاً	والعفاءُ المريعُ لَفَّ الإهابا

---

(١) انظر مثلاً الدكتور صلاح فضل في كتابه " علم الأسلوب " – ص ٣٦٢ وما بعدها .

(٢) انظر الدكتور الزواوي في كتابه " الصورة عند النابغة " – ص ١١٣ وما بعدها .

مسرعاً يسبق الجموعَ كنـاءٍ عادَ بعد النوى يداني الرِّحابا
وتخطّى مباهجَ العيشِ حتى شارفَ القبرَ فاستطابَ المآبا
كان عوني على الخطوبِ بعزمٍ يُرجع الخطبَ إن أجدّ سَرابا
فأرى فيه منقذي من جحيمٍ عاصفٍ يجعل الحياةَ يَبابا
فلئن ماتَ إنني سوف أحيا ذكرياتٍ عن الفقيدِ عِذابا[1]

والصورة – إضافة إلى هذه التفصيلات في رسم أحداث الموقف – تقتبس لتأثيرها مما بثه الشاعر فيها من ملامح جمالية أخرى ، من مثل التشبيه اللطيف في تصوير النعش " بالنائي العائد " ، والتقديم الجميل لمعنى الحب والولاء في البيت الأخير الذي يريك الشاعر مخلصاً يستعذب الذكريات عن ذلك الفقيد الغالي . ثم ملمحٌ خفي استندت إليه الصورة في تأثيرها ، إذ هي مدعومة بما لقضية الموت من تأثيرٍ سَلفاً في النفوس جميعاً، فهي قضية عامة مشتركة تُستدعى الانطباعات والمشاعر الملازمة لها باستدعاء بضع خطوطٍ تصوّرها .

وهذا الاستدعاء الشعوري الناتج عن عموم القضية المصورة واشتراكها بين مجموع بشري – كلي أو جزئي – هو عامل من عوامل الفعالية في صورة أخرى لشاعرنا يحكي فيها جزءاً من قضية فلسطين ، القضية العربية المشتركة :

فسلْ فلسطينَ هل عادتْ لساكِنِها أم أنّها في يمينِ المعتدي سَلَبُ
فكم سفكنا دماءً في جوانبِها ولم نُعِدْها ولم يُضربْ بها طنبُ
وكم ذرفنا دموعاً ليت لو جُمعتْ لأغرقت بالندى أوطانَ من نُكبوا
فلا تزالُ بأيدي مَنْ أباحَ بها مقدّساتٍ إلى الإسلامِ تنتسبُ[2]

كما وأن التقابل العميق بين صور الكفاح المضني وجدب الحصيلة التي يخرج بها المكافح المضني من ذلك لعب دوراً في إيجاد قوة الصورة وتكثيف طاقاتها في الإيحاء ، بَدءاً من المقابلة بين عودة فلسطين لأبنائها وبقائها في يد المعتدي ، ثم المقابلة بين تلك

---

(١) من قصيدة " رثاء " – مج النيل – ص ٨٦ .

(٢) من قصيدة " أين الوفاق " – مج الخضراء – ص ٩٠٣ .

التضحية العظيمة والاستشهاد وبين ما نتج عنها من الخيبة واستمرار الضياع ، وانتهاءً بالتضاد القاهر بين ألوان الفداء في بذل الدماء وذرف الدموع وبين الواقع المرّ القائل ببقاء فلسطين في أيدي الطغاة المغتصبين يسيحون فيها أنى شاءوا وهي موطن لأحد المقدّسات الإسلامية لا يقوى أبناؤها على إنقاذها .

• • •

وربما منح الزمخشري صورته الثراء والخِصب من ترصّد عناصر طبيعية وتتبع تفاصيل حركتها وأفعالها ، فهو يرسم بكلمته حياةً طبيعية حافلةً بالأحياء وبمظاهر الجمال مقدّماً إياها حيةً بأصواتها وحركاتها وفطرتها الآسرة ، وهذا ما يأخذنا إليه الشاعر في قصيدته " ليتني في الغاب " وفيها اللوحة التالية :

ليتني أرجعُ للغابِ فلا أجعلُ الشيطانَ في الدنيا رفيقي
آكلُ الأعشابَ فيها وأرتوي بالندى المسكوبِ في الغصنِ الوريق
مرحاً أركضُ في أدغاله كل همي في غروبٍ أو شروق
أن أجاري الوحشَ في وثبتِه وأباريه على الخطو الطليق
وحوالينا ربيعٌ مورقٌ يسكبُ العطرَ ويزهو بالبروق
وصفيرُ الريحِ نايٌ رجعُهُ يقرعُ الأسماعَ في الصمتِ العميق
فإذا ما غرّد الطيرُ به دبّت النشوةُ في الوادي السحيق
وإذا ما أنصت الوحشَ له راح يلهو في كهوفٍ وشقوق
وأنا الناهلُ من غبطتِهِم في مجاليهم صَبوحي وغَبوقي[1]

إنه عالم الغاب الذي يحلم به الشاعر ويسري به الحلم إلى مجاليه ، فيخترق ضواحيه: يأكل من أعشابه ويرتوي من الندى على أوراقه ، ويركض في أدغاله ، ويباري وحشه و.. و.. و.. ، أما المظاهر حوله فليس لها موقف المتفرّج إنها تشاركه جمال الفطرة والبراءة فتمضي على سجيتها ، إذ يورق الربيع نافحاً الكون زكيّ العطور ، وتصفر الريح ، وتغرّد الطيور ، كما يلهو الوحش نشوان طرباً في مأواه ، كل ذلك

(١) مج النيل – ص ١٤٤ .

يرسمه الشاعر بألفاظ وصفية الدلالة لا يشوبها المجاز إلا لماماً فلا يطغى على دورها ؛ إنما يأتي لمسةً من المبالغة التصويرية تزيد من تألّق الكلمة " الريشة " ودفق تأثيرها وتحريكها .

وأحياناً يتمخض الرسم بالكلمات عن صورة بديعة ، لا تملك تفصيلات دقيقة لتقدّمها فتثرى بها ، ولا تنقل لنا الطبيعة فتكتسي العبارات والصور ببهائها وتحيا بحياة عناصرها ، إنما تنجح الصورة في استقطاب الاهتمام والتفعيل مع الفكرة المقدّمة ببضع لمساتٍ ابتكارية تجدها في بعض زوايا تلك الصورة . من مثل قول الشاعر :

فقُلْ للألى يبغون شأوَكَ قد كُمُوا	أنا البطلُ المغوارُ والمجدُ فيلقُ
ولي وثبةٌ لو تبلغ الشمسُ شأوَها	لكانت بما في بين جنبيَّ تخفقُ
ولستُ بفردٍ إنني صرتُ أمةً	لأن قلوبَ الناسِ حولي تعلّقُ
أبادلُها حبِّي وأسعى لخيرها	ولي فيهمو ذكرٌ حميدٌ وشيّقُ[1]

" نقطتان " تنبثق عنهما الإشعاعات التصويرية المكثفة في هذه المقطوعة ، أولاهما قوله : « لكانت بما في بين جنبيّ تخفق » ، وفيها يصنع الشاعر مفاجأةً للصورة باستحداث هذا التصوُّر منه لعزمه وتصميمه الذي " لو " سرى في الشمس لتفتقت عن قلبٍ يخفق بالهمة والإقدام على المجد كما وأن قلبه يخفق بهما . والأخرى من النقطتين قوله : « ولست بفردٍ إنني صرتُ أمةً » ، وهذا خطٌّ ابتكاري آخر قدّم فيه الشاعر اعتداده بنفسه وفخره بها ، فهو يتجاوز حدود الفردية الضيقة الضئيلة إلى إتساع " الأمة " بأكملها ، وربما بدت هذه القفزة في الاعتزاز بالنفس مبالغة لا يمكن تصوّرها ، وهو ما يبدو أن الشاعر افترضه أيضاً ، ولذا تأتي بقية الصورة خيوطاً كاشفة مقرّبة ، فالشاعر أمةٌ بمؤازرة من حوله له وتعلّق قلوبهم به جزاء إحسانه إليهم وسعيه في برِّهم وإعانتهم .

• • •

(١) من قصيدة " صوت قلب " – مج النيل – ص ٨١ .

وبعض أفانين الزمخشري المتذرعة بهذه الوسيلة التصويرية تستمد طاقاتها من حسن انتقاء ما يؤلف الصورة من العناصر ، بحيث يقع على عاتق هذه العناصر مهمة التعبير عن التجربة بإعمال دلالاتها الخاصة ، وإعمال الدلالات المضافة المكتسبة في السياق بالصفات والأحوال ونحوها ، من مثل ما كان في هذه الصورة في وصف حريق – والخطاب من الشاعر في أول المقطوعة للريح والنار – :

فإذا النكبةُ من صوتيكُما	تنثر الويلَ بنادينا عشاءَ
وإذا العذراءُ من محنتِها	تكتسي من شَعرها الضافي رداءَ
وإذا الطفلةُ في مَرْقَدِها	تلثمُ اللاهبَ أعياها بكاءَ
وإذا الشيخُ لدى ثورتِها	رَعِشٌ يُخلص للّهِ الدعاءَ[1]

فالأبعاد المؤلمة لهذه التجربة التي يصوّرها الشاعر متدفّقة من انتقائه لما قوّى استحضار مشاعر المشاركة في المعاناة ، إذ كان الإتيان على ذكر الحريق وقد ألهبته الريح مع ظلمة الليل أرضاً للصورة القاتمة المخيفة نثر الشاعر عليها فيما بعد عناصر افتنّ من خلالها في إظهار صعوبة الموقف وقسْوة التجربة ، ذلك أنه يرتكز على وصف أحوال الفئة الضعيفة في المجتمع ، فيقيم صورته على تقصٍّ لحالة المرأة ، ويختارها عذراء ، فيضفي عليها سمة الحياء واللين وقلة الخبرات ، ليقدّم من بعد صورة مؤلمة لها وهي تفرّ من ألسنة اللهب لا يكسوها سوى شعرها الذي أسدلته !

كما يختار الطفل ليصوّره في معمعة الحريق ، ويختاره من الأطفال " أنثى " ، فهي طفلة ، وهي ترقد في مرقدها ، حيث الاستسلام ، إمعاناً في بث معالم الضعف ، وأبعاد انهيار القوى أمام ذلك الحدث المريع الذي لم يرأف بالرضيعة فتناوشها بلظاه ، وآلمها بألسنته حتى أعوزها للثمه استرحامًا واستعطافًا كما يستعطف الأسير جلاده .

ثم هو يلمح شيخاً " رَعِشٌ " ، لا يملك مع هول المصاب وهو يحلّ به في خريف العمر الفاني إلا أن يتضرع إلى الله بالدعاء علّه يُخمد بلطفه لهيبها المتأجج ..

---

(١) من قصيدة " حادث حريق " – مج النيل – ص ٢٩٧ .

ومثل هذه العناية من الزمخشري باستحضار عناصر التأثير المؤلم تطالعك في وصف أحوال اللاجئين الذي يوافيك به الشاعر قائلاً :

لم يبقَ من زادٍ يُقاتُ به الأراملُ والعيالْ
وهُمُ عراةٌ يزحفون من التوجّعِ والكَلالْ
أجسادُهُمْ قِطَعٌ لأشلاءٍ تفيضُ بها الرمالْ
وعلى شِفَاهِهِمُ اصفرارُ الموتِ خلَّفَهُ السُّلالْ[1]

يتمحور جميع ما ازدحمت به الصورة من الأحوال والأوصاف حول " الأرامل والعيال " ، وهما عنصرا ضعف وفاقة – مادية أو غيرها – في كل المجتمعات البشرية ، وقد أدّى استحضارهما إلى تعميق البعد الدلالي للصورة ، حيث كان إسقاط الفعل على هذين العنصرين أشدّ وقعاً في النفس من إسقاطه على من هو أقوى منهما ممن تمنحه قوته ولو معشار الأمل في تمكنه من قشع الغمة عنه وإصلاح أحواله .

ثم كان في الموالاة بين ذكر العنصرين السابقين وذكر ما يسوء من شأنهما في كونهما " عراة " ، و" يزحفون من التوجع " ، وتصويرهم أشلاءً منثورة على الرمال ، والالتفات إلى وجوههم التي علتها " صفرة السلال " كما يقول الشاعر ، كان في كل ذلك بثٌّ لمزيدٍ من الطاقات التخييلية لمشاهد التجربة ، والمثيرات الشعورية المتضامنة مع أحاسيس الوجع والتعب والقرّ والحرّ والصراع مع الموت ، والتي أوحت بها تلك المشاهد المصوَّرة بالكلمة الشعرية .

• • •

وقد يقع الدور في إثراء الشاعر لما يرسمه من صور التعبير الحقيقي على عاتق محاور صوتية وحركية ولونية تلتف حولها الصور ، فيبرز كل محور منها وهو المحرك الرئيسي في صورته ، يتبعه ما تبقى لها من خطوط . استمع مثلاً إلى الأبيات الآتية من قصيدة " ربوة الذكريات " :

---

(١) من قصيدة " من الخيام " – ديوان من الخيام – ص ٥٧ .

سـاءلوني مـاذا أحـسُّ ؟ لمـاذا　　فـي سكونِ الدُّجى أفـرُّ إليـكِ ؟(*)
ونبـاحُ الكـلابِ فـي قمـةِ التَّـلِّ نـواحٌ يـرنُّ . فـي أُذُنَيْـكِ
وقطيـعُ الأغنـامِ فـي أفقِـكِ الراعِـبِ صَرْعـى مُكبَّلِيَـن لديـكِ

* * *

وأنـا بينَـها أُحَمْلِـقُ فـي الأفـقِ وأرنـو إلـى بعيـدٍ .... بعيـد[1]

إذا أردنا تتبع مصادر خصوبة اللوحة وجدناها ترتكز – بحكم تضييقها الخناق على المجاز – على ديناميكية العناصر أو تصويتـها ، حيث تُعمل ذلك منذ البداية فتبعث الحركة من رسم هروب الشاعر إلى الربوة المخاطبة ، باستعمال الفعل " أفرّ " ، الذي لم يعطِ اتساعاً في المدى الحركي ، لكنـه تضافر مع الخلفية الليلية الموحشة الناتجة عن " سكون الدجى " في الارتقاء بمستوى أداء الصورَة في التعبير عن البعد النفسي الكئيب للشاعر .

وتسير الصورة المرسومة للكلاب وقطيع الأغنام – من بعد – على الطريق ذاته في تجسيد الألم النفسي ، فهما عنصران كئيبان نباح الأول منـهما نـواحٌ يـتردد على أذني الشاعر ، أما قطيـع الأغنـام فـلا يـرى الشـاعر في سكينته إلا أنفاسـاً للرعب تحوم في الأجواء فتصرعه وتشل حركته . وهاتان الصورتان القاتمتان تنقـل المتلقي إلى مجاليـهما بالتمحور حول العنصر الصوتي في النباح والنـواح والرنين ، والعنصـر الحركـي الذي يحضر بتعطيله في تصوير القطيع الصريع المكبّل ، وهي توظفهما بكثافة فتمنـح الصـوت أكثر من مصدر ، وتضع كل مصدر على درجـة عاليـة مـن الوضـوح ، كمـا تجتـهد في رسم الحركة المعطّلة بتقديم أكثر من بُعد لذلك ، وكلّ بعدٍ منـها حـاو لقـدر كبـير مـن الصفة المراد إثباتها في الموصوف الذي يُعدّ بنفسـه ممثّـلاً موضوعيـاً لزاويـة نفسية ينظـر الشاعر من خلالها إلى الوجود . ويبدو الجانب الحركي في قوله من اللوحة نفسها :

وأنا بينها أحملق في الأفق وأرنو إلى بعيدٍ .. بعيدِ

(*) صورة مجازية .

(١) مج النيل – ص ٤٥٣ .

ملخّصاً للموقف الوجداني السوداوي الذي يعيشه الشاعر ، إذ تأتي الحملقة في الأفق ، والرنّو إلى حلم عاثرٍ يعلق بالخيال حركتين مشبعتين بالحيرة والضياع وغاية الإحباط والخيبة ، الأمر الذي يفسّر قتامة انعكاسات العالم على نفس الشاعر وتصوّره .

وشبيهٌ بهذا الارتكاز على محوزي الحركة والصوت في بناء الصورة ، ما كان في هذه المقطوعة البديعة :

وعلى وقعِ خطى الذاهلِ من هولِ المصابِ
في مساءٍ هَزَجتْ فيه الأماني لاضطرابي
والروابي الخضرُ أطيافٌ تواسيني لما بي
هتفَ الخافقُ يستدني مُناه[1]

إن القلب المفعم بالآمال يحث خطاه لنيل بعضها حين تبتسم له الأيام فتهزج له الأماني ، وتواسيه الأطياف الجميلة في الروابي الخضر ، لكنه في هذا الإقبال النهم على تحقيقها ثقيل الخطوة وانٍ ، لأنه بين حنايا مرزوءٍ قد هدّته الهموم وأنهكته الحياة ، فترنحت خطوته ، وضاع مقصده ، فهو كما تعبّر عنه الكلمة : « الذاهل من هول المصاب » .

ولذا فالقلب الذي يقفو وقع خطى هذا " الذاهل " منهك الخفق كما وأنّ تلك الخطى منهكة ، خابي الصوت مثلما هو ضعيف صوت وقعها .

صورة أخرى يقدّمها الزمخشري وفيها يُعنى أيضاً بالبعد الحركي ، نجدها في قصيدة " جارة العلم " حيث يقول :

حَيْران أرسلُ طَرْفي هاهُنا وهُنا مَروّعُ النفسِ بالأحزانِ والسَّقَمِ[2]

إنه مشهد حركي لطيف لذلك الطرف المتقلّب فيما حوله ، والذي تسيطر عليه حيرة الشاعر وتَروُّعه بالأحزان والأسقام .

• • •

(١) من قصيدة " هاهنا " – مج النيل – ص ٥٧٠ .

(٢) مج النيل – ص ٣٨ .

والمدقق في النماذج السالفة لفن " الرسم بالكلمات " يجدها تتنقَّل في الأبنية بين البيت والبيتين والمقطوعة ، وهذه الأخيرة يغلب أن تأتي في وقفات متتابعة يوالي فيها الشاعر الموصوفات والأحداث دون اضطرار للترتيب في الموالاة ، الأمر الذي يتطلبه الأسلوب القصصي ، هذا الأسلوب الذي تخضعُ له بعض مقطوعات الزمخشري فتحقق لما تتضمنه من صور – وسيلتها اللفظة الحقيقية – منحىً تأثيرياً يملك المتلقي على مدى المقطوعة ، هو منحى التتابع والتنامي القصصي الممتع والذي يؤازر ما تستند إليه جملة تلك الصور من مؤثرات أخرى .

وقد رأينا في مرثية الزمخشري لوالده شاهدٌ يسري فيه هذا التيار[1] ، وتطالعنا في شعره شواهد أخرى يبين بها أيضاً ما للأسلوب القصصي من دور في تفعيل الصورة وإثرائها والجذب إليها .

فمن قصيدة " على لسان سائل " تأتي هذه القصة الشعرية البديعة :

وانبرى يذرفُ الفؤادَ دُمُوعا
وارتمى في الطريقِ يلهثُ جوعا
ثم مدَّ اليدينَ يرجو الجُمُوعا
وهو لم يلقَ للرجاءِ سَميعا

• • •

ورآه البوابُ في حالِ بُؤْسِ
فدعاه ضميرُهُ للتأسِّي
فجرى راكضاً إليه بِفِلْسِ
فتلقّاه ، في مَرارةِ يأسِ

• • •

---

(١) من شواهده التي تقدّمت أيضاً : المقطوعات من " ليتني في الغاب " و" حادث جريق " و" أين الوفاق " و" صوت قلب " .

وهنـــا هـــبّ ضاحكـــاً غِرّيـــدا

إذ ســـيبتاعُ للعيـــالِ ثُريـــدا

بعـد أن نـال مـن كريـمٍ نقـودا

فـــإذا صـــوتُ هـــاتفٍ أن يعـــودا

• • •

صـــاحبُ القصـــرِ قـــد رآه فجُنّـــا

إنّـــه جـــارُه اســـتحال مُعنًّـــى

قـــال : يـــا جـــارُ كنـــت تســـخرُ مِنّـــا

فـــانظر الآن كيـــف صـــرتَ وكنّـــا[1]

لاشك أن القضية الاجتماعية التي تخدمها الصورة أحد عوامل جمال التعبير وثراء مشاهده وأفكاره من منطلق قرب معايشة المرء لها في داخل كل مجتمع ، غير أن القالب الذي قُدّمت فيه هذه القضية بصورها المتعددة ضَرَب بسهم عظيم في تدفّق التعبير وحيويته ، إذ كان الأسلوب القصصي مولّداً تلقائياً للتنامي مع الترابط ، كما كان في طبيعته المتنقّلة بين المشاهد والشخصيات والأماكن تنويعاً وتلويناً يجدد باستمرار ما يقدّمه للمتلقي من الخبرات والمواقف فيأسره طويلاً .

وفي " العاذل الأخرس " يرسم الشاعر هذه الصور المتتابعة :

وأطبق الظلامْ

وأخرس الكلامْ

فمات في الشفاهِ

وغاض في المحاجرِ .. فكل عينٍ مقفلهْ

وكل مَنْ حولي نيامْ

فلا أعودُ أسمعُ

إلا نباحَ كلبةٍ على الطريق

---

(١) مج النيل – ص ٤٦١ ، ٤٦٢ .

. . . . (*)

وأسرق الخطوَ لباب غرفتي

موقِّعاً .. مبعثراً على الدجى

بآهتي ... وخفقتي

ويصرُخ المفتاحُ إذ أديره

لكنني أُلجمه ... أكتمه بقبضتي

أخافُ أن يوقظَ النيامْ[1]

إنها إحدى الصور القصصية البديعة التي تعتمد كثيراً على التعبير الحقيقي ، وهي تثير في النفس كوامن كثيرة وتلهب الخيال ، بما يشيع فيها من أجواء نفسية متحركة ودفّاقة بتدفق المواقف المصوَّرة ذاتها .

• • •

(*) صورة مجازية يمكن للقصة الشعرية تجاوزها .

(١) ديوان " حبيبتي على القمر " – ص ٩١ .

الرمز وتراسل الحواس :

لا يُعد الزمخشري من شعراء الرمزية في التصنيف العام ، فهو ميالٌ إلى التصريح والوضوح في تقديم تجربته وبالتالي في بناء صوره التي تمُثل من خلالها التجربة .

إلا أنّ القليل الذي ظهر فيه هذا الملمح عبر شعره كان كافياً للالتفات إليه ، بحكم ما اتّسم به من التنوع في الوسائل التي اكتسب بها رمزيته وحضر في النص من خلالها مطبوعاً بهذه الصفة .

فالرمز لونٌ تعبيري مكثّف تصحب فيه الدلالة الظاهرة دلالةٌ أخرى خافية يُتوسّل لاستظهارها بوسائط متعددة ، قد تكون تاريخية تتطلب الإلمام بالتراث التاريخي والأدبي المرتبط بها ، وقد تكون عرفية تُحوج المتعامل مع الصورة الرامزة إلى الاتصال بثقافة العامة من بيئة صانعها ، والصورة الحاصلة بإعمال أحد هذين الجانبين رمزٌ " عام " لعموم الوسيلة التي قام عليها والتي كانت أداةً لاستظهاره أيضاً ، إذ كان " التاريخ والعرف " أمرين عامَّين[1] .

يقول الزمخشري في إحدى صور الرمز عنده :

أنتِ ليلى وإنني بك مجنونٌ ودقّات خافقي بك تشدو[2]

إنه يستلهم القصة العربية المشهورة " لمجنون ليلى " والتي تحدّث عنها تاريخ الأدب العربي وتحولت عبره إلى رمزٍ لكل المحبين المتفانين في عاطفتهم ، لكن الشاعر لا يفصح عن هذا الاستلهام ، إنّما يباشر التعامل مع الشخصيتين فيحلّ بنفسه محل المجنون ، ويُنزل معشوقته محل " ليلى " .

والأمر قد يلتبس على من يجهل هذه القصة التاريخية فيظن التعبير محمولاً على وجهه الظاهر ، خاصةً وأنّ النصّ معلّمٌ باسم معشوقة شاعرنا المختارة هنا " ليلى " ،

---

(١) الرمز نوعان : عام وخاص ، والأول أنموذجيّ تستقرّ مصادره في اللاوعي الجماعي ، أما الثاني فذاتي فردي يتوصّل إليه من خلال تجربة الشاعر الكلية واستقراء كامل أعماله ، ولا تعدو الإحاطة به أن تكون ضرباً من الرؤية والحدس . انظر " الصورة الشعرية في النقد الحديث " – بشرى صالح – ص ١٢٧ .

(٢) من قصيدة " إلى ليلى " – ألحان مغترب – ص ٧٠ .

بيد ان التمهّل في معالجة الصورة يستوقف دارسها عند ذات النداء الذي يقع به اللبس؛ فمن غير المقبول أن يخاطب الشاعر محبوبته بقوله : « أنت ليلى » لمجرّد تعريفها باسمها ، إنّه يقصد – بلا شك – إلى غايةٍ أخرى ، والأمر يقتضي من ثمّ إعمال أدواتٍ تكشف عنها وينتهي من خلالها الدارس إلى البعد التاريخي الكامن خلف العبارة والذي منح الصورة قيمةً رمزية .

وما كان في صورة " ليلى والمجنون " ، واقعٌ في تلك الصورة التي يستدعي فيها شاعرنا – بخفاء – الارتباطات الدلالية للفظتي " الغابِ " و" الشيطان " من قوله :

ليتنـي أرجـع للغـاب فـلا   أجعل الشيطان في الدنيا رفيقي[1]

" فالغاب " رمزٌ للفطرة السليمة والسليقة الإنسانية البريئة ، أما " الشيطان " فيعلّق الدكتور عبد الله باقازي عليها في هذه الصورة بقوله : « الشيطان في البيت رمزٌ لكل الشرور ، ولكل الدوافع التي تؤدي إلى الشرور وتدفع إليها »[2] . وإذا أردنا معرفة المؤشّر على معنى هذين الرمزين وجدناه في الغالب " عُرفياً " ، فالراسخ في عرف الإنسان أن الغاب نموذجٌ مثالي للحياة الفطرية البدائية البسيطة ، كما أنّ الشيطان هو المحرّض الرئيس على الشرور والأذى أيّاً كان نوعها ودرجتها ، ولذا فإن معنى الفطرة والسليقة هو أمثل ما يوصل إليه رمز " الغاب " ، مثلما أن معنى الشرور والدوافع التي تؤدي إليها هو المرشّح الأول للوجه الآخر لكلمة " الشيطان " المرموز بها .

ومنبت الإحساس بهذه الرمزية في لفظة " الغاب " من إسنادها إلى الفعل " أرجع " ، إذ لم يكن الشاعر يوماً في الغابة حتى يرجع إليها ، وغابه المأمول ما هو إلا سليقته النقية التي وُلد بها وغامت بحوادث الليالي والأيام ، والتي كان لإرادة الشاعر دورٌ كبيرٌ في تلطيخها بالشرور .

أمّا لفظة " الشيطان " فينبت الإحساس برمزية الكلمة فيها من ربط هذا " الشيطان " بالغاب ، إذ لو كان المراد به شخص الشيطان لما صحّ الربط ، فالشيطان

---

(١) من قصيدة " ليتني في الغاب " – مج النيل – ص ١٤٤ .

(٢) مظاهر في شعر طاهر زمخشري – ص ٣٤ .

موجودٌ في الغاب أيضاً ، في حين أنه يصح متى كان المراد به الشرور والأذى والتي تقع في دورة الحياة اليومية بين مجموع البشر مع ضجيج الحياة ، ويكون في اللجوء إلى الغاب منجاةٌ نسبيةٌ منها .

و" الظفر " و" الناب " ، عنصران تعارفت عليهما الثقافات البشرية رمزين للسطوة والقوة ، وقدّمهما التراث في بعض نماذجه بهذه الخاصية الرمزية ومعناها ، من مثل قول الشاعر :

وإذا المنيةُ أنشبت أظفارَها ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ[١]

وقد ظهرا في شعر الزمخشري على نطاقٍ واسع بهذه الدلالة الإشارية ، فاتخذا رمزيتهما من البعد العرفي والتراثي فيهما ، وهو ما يعدّ به رمزاً عاماً ، ومن تكرّرهما بذات التوظيف الدلالي على مدىً كبير من المادة الشعرية ، فيما يوافق خاصية الرمز الخاص – على نحو ما سنعرف بعد قليل .

وهذه إحدى الصور الرمزية للفظتي " الظفر والناب " يصنعها الشاعر في قصيدة " الجامعة العربية " فيقول :

بذلوا للحقّ من أرواحِهِمْ سطوةُ الحقِّ لها ظفر وناب[٢]

وفي أخرى يأتي الرمز السابق ليحكي قوة الآلام وتمكّنها من ضحيتها :

قساواتُ آلامٍ ، وشكوى متاعبٍ وينهشني من وقعها النابُ والظفرُ[٣]

ويأتي أيضاً ممثلاً لسطوة الأسى في البيت التالي :

أمطرَتْني بوابلٍ من همومٍ وأسىً عضّني بظُفرٍ ونابِ[٤]

لكنه يكبو – في هذا الأخير – في استخدام العض للظفر ، ولو كان قدّم الناب على الظفر في تركيب العبارة لاستسيغ تعميم فعل الناب على الظفر التابع له ، تجاوزاً ،

---

(١) ورد البيت سابقاً في " صور تقليدية " من الفصل الثالث .

(٢) مج النيل – ص ٣٠١ .

(٣) من قصيدة " أمي " – مج النيل – ص ٢٨٨ .

(٤) من قصيدة " هزيم النسيان " – مج الخضراء – ص ٨٦٨ .

لتقارب العنصرين في الأثر ؛ فالعض للناب والخدش للظفر وبينهما اشتراكٌ في القطع . وهو مخرجٌ لم يكن للصورة الرامزة وهي تعثر كسابقتها في قول الشاعر :

أبداً ترقُصُ المخاوفُ حولي كاشراتٍ عن كلّ ظفر ونابِ[1]

فليس الكشر مما يقع فيه الاشتراك بين العنصرين ولا في شبهه ، وهو خاصٌ بالأنياب دون الأظافر .

• • •

الخاص

إذن يأتي في شعر الزمخشري ما يكون خاصاً من الرموز . هذا ما ألمح إليه سريعاً تكرار الشاهدُ في النماذج السابقة ؛ فالرمز يكتسب خصوصيته بتكراره عبر دواوين الشاعر .

والجدير بالقول في الحديث عن هذا القسم من الرمز عند شاعرنا أنه غالبٌ عنده على ذلك العام ، وعليه تعتمد الرمزية في تشكيل مظهرٍ لديه .

وأول ما يوضع في القائمة من الرموز الخاصة : رمز البحر والموج والسفينة والمجداف والشراع والربّان ، والتي اتخذها الشاعر رموزاً تعادل الحياة ، والشاعر نفسه، والمقومات النفسية في الحياة من مثل العزم والأمل والصبر .. الخ ، على تبادلٍ بينها في أشكال الدلالة المرموز بها إليها .

ففي قصيدة " زورق الأحلام " تطالعنا هذه المنظومة الرمزية :

أيا زورقَ الأحلامِ يسري به الصبرُ حنانيكَ فالآلامُ جاشَ بها الصدرُ

. . . .

ومجدافي الملتاعُ في قبضةِ الأسى تكسَّر لكن ليس يقهرُهُ الكسرُ

يدافعه التيارُ والهولُ حولَه يهمّ به لكن يغالبُهُ الصبرُ

إلى صخرةِ اللقيا ترفُّ به المنى وأنفاسُهُ الجذلى على دربها جسرُ

تقاذفني الأمواجُ تلهو بمقودي ويلعبُ بي في عُمْقِها المدُّ والجزرُ[2]

---

(١) من قصيدة " الحرمان٣ " – مج النيل – ص ٣٧٠ .

(٢) مج الخضراء – ص ٢٥٥ .

والمنظومة تسير على النحو التقريبي التالي :

المجداف ⟵ العزم   التيار ⟵ الحياة

الأمواج ⟵ مصاعب الحياة   المقود ⟵ القصد والوجهة

المدّ والجزر ⟵ تقلبات الأقدار

وهي جميعاً تستند إلى فن الاستعارة التصريحية ، لكنها ترقى إلى حدّ الرمزية باستصحابها عن طريق التكرار النمطي في نصوص الشاعر لأبعادٍ أخرى إلى جانب البعد الأول المقدّم عن الاستعارة ، وتكون هذه الأبعاد شبه ثابتة . وهذا ما تجده أيضاً في الرموز السالفة وهي تأتيك من خلال الصورة التالية :

يا رؤى الحسنِ وأحلامَ صباها   كاد أن يغرقَ في اللجِّ سفيني

في خضمٍّ صاخبُ الموجِ به   عاصفٌ من هوله جُنّ جنوني

. . . .

والمجاديفُ التي كنتُ بها   أعبرُ اليمَّ تلوّت في يميني

. . . .

وشراعي كلما رفّ شدا   وانبرى يصدحُ للموجِ الحنونِ[1]

حيث يصلك " الخضم " و" اليم " رمزين للحياة الواسعة الصاخبة ، ويمنح اللج والموجُ البعد الدلالي ذاته فيرمزان إلى مصاعب تلك الحياة ومخاطرها ، أما المجاديف فما زالت – على الأرجح – رمزاً للعزم والصبر والتصميم ، وكلها معانٍ لعُدّة الشاعر في اجتياز مسالك الحياة الشائكة .

وتستحدث هذه الصورة رمزين جديدين على الصورة قبلها ، إذ ترمز إلى حياة الشاعر وشخصه " بالسفين " ، كما ترمز " بالشراع " إلى الأمل الذي يحدو الخطى ويستعطف – حين يعود للانبثاق في صدر الشاعر المنكوب – الجانب الحنون من ذلك الموج الهادر .

(١) من قصيدة " الشراع الرفّاف " – مج النيل – ص ٢٧١ ، ٢٧٢ .

وترمز " السفينة " أحياناً إلى معنى العزم والتجلد أكثر مما تُحمل على معنى " المتحدث " نفسه ، من مثلها في قول الزمخشري :

فلقد مزّق الشراعَ الليالي بعد أن أغرقتْ حطامَ سفيني[1]

إنهما " عزم الشاعر وصبره " المعنيان اللذان أراد الشاعر الإشارة إليهما في هذه الاستعارة التصريحية ، وهو يصورهما في حالٍ يرثى لها ، فلقد مضت بهما الحياة إلى الزوال بعد أن دكتهما وأوهنتهما في نفس شاعرنا . كما يقبل السياق الماضي أن تكون السفين ، ذلك العنصر المحطّم ، رمزاً للآمال والأحلام التي رسمها الشاعر لنفسه ثم فقدها وفقد من بعد ذلك " صبره " المرموز له بالشراع .

وفي مواضع متفرقة من شعره ، يقف الزمخشري على بعض تلك الرموز بالتفسير والتصريح ، فتجده في تصريحه يؤكد شيئاً من المعاني السابقة ويغيّر في بعضها الآخر والذي رشّحه سياق الصور من قبل ، وهذا ما تلحظه في طائفة الصور الرمزية التالية مقارنةً مع ما أبانت عنه أخواتها فيما مضى .

يقول الشاعر آتياً على ذكر " المصائب " و" الصبر " :

عبرتُ خضّماً من مصائب جُمِّعت ولي من جميل الصبر يا نفسُ زورقُ

فالخضم هنا هو المعادل الدلالي للمصائب ، والصبر متعلّقٌ بعنصرٍ جديد هو الزورق ، وهذه ارتباطاتٌ مفسِّرة تراقب عن كثب الدلالات الرمزية للعناصر قبل ذلك ، لكنها لا تماثلها ، وجانب تجدّد العنصر الرامز أبعد خطوةً في " الخضم " منه في الزورق الذي يُعدّ سفينة صغيرة .

ومن العجيب أنك تجد الشاعر في القصيدة نفسها يعطي الصبر عنصراً معادلاً آخر، فيتفق الارتباط تماماً مع إحدى الدلالات الرمزية لهذا العنصر سابقاً . يقول :

فكم خضتُهُ لم تعرفْ الجبنَ عزمتي شراعي صبري في الأواذيّ يخفقُ[2]

---

(١) من قصيدة " صورة في عيوني " – مج الخضراء – ص ٤٦٣ . وانظر من هذه الصور أيضاً ما جاء في قصيدة " الحرمان٤ " – مج النيل – ص ٣٧٢ ، وقصيدة " أشواق " – مج النيل – ص ٥٠٧ .

(٢) من قصيدة " صبراً " – مج النيل – ص ٢٧٧ .

ويعود الشاعر إلى القفز في اختيار معادلات الصبر بالعودة إلى " السفينة " والتي كانت أيضاً من المعادلات الافتراضية المرشّحة للصبر في سياقات تصويرية سلفت :

وما ذاك إلا أنَّ لي من تجلّدي سفيناً به المقدارُ يجري ويحدقُ(١)

لكنّه يغيّر مدلول هذه السفينة حين يربطها " بالآمال " ويجدّد منح الصبر التعلّق بالشراع في قوله :

أجدَف والشراعُ جميلُ صبري وآمالي الرفيقةُ بي سفيني(٢)

كما ينتحي بها عن هذه الصورة إلى صورة أخرى ظهرت فيها موضوعاً يحمل معنى العزم والطموح :

وعلى الصمتِ قد عبرتُ الليالي وسفيني لِمَا أريدُ طُموحي(٣)

• • •

وللزمخشري رمزية شفافة حالمة يستخدم فيها عناصر موسيقية للدلالة على الجوانب الوجدانية الرقيقة التي يريد تقديمها . ولعل " القيثار " وَ" اللحن " هما أبرز هذه العناصر الموسيقية عند شاعرنا .

والقيثار رمزٌ عنده للآمال والأماني ، أو هي رمزٌ لشاعريته ، ومن الأولى قوله مخاطباً ما ناداه بـ" كهف أحلامي " :

فيكَ قيثاري فهل ما زال يَشْدو
وصدى الألحانِ في الآفاق رأدُ
كلمّا غرّد حيّا اللحنَ مجدُ
وأنا في غمرةِ النشوةِ أَعْدو(٤)

---

(١) السابقة – ص ٢٧٨ .

(٢) من قصيدة " إلى صخرة " – مج النيل – ص ٦٦١ .

(٣) من قصيدة " استريحي " – مج الخضراء – ص ٣٦٢ .

(٤) من قصيدة " عودة " – مج النيل – ص ٢١٩ .

إنها الآمال التي تحث خطو الشاعر وتمضي به نشوان طَرِباً لـمّا تردّد صداها في آفاقه .

وهذا المعنى قد يتردد المتلقي في قبوله لولا أنّ هناك صورةً مفسرةً أتى فيها الشاعر عليه محمّلاً بالأبعاد ذاتها :

والأملُ المنشودُ قيثارةٌ   تُشع في الآفاقِ رجعَ النشيدِ(١)

والغالب في هذا العنصر الموسيقي أن يحمل الدلالة على ثاني المعنيين ، معنى الشاعرية والشعر ، فالشواهد لذلك أكثر ، وهي قطعية لا تحتمل التردُّد في إثبات هذا المعنى له . يقول الزمخشري في أحدها :

فبقيثارتي أجدّفُ في التّيهِ   ومجدافي الطروبُ رجاني(٢)

إنّ شاعرية الشاعر هي المتنفَّس الأمثل الذي ينفث عبره آلامه ، وينجو به من وطأتها ، والمحرك القوي لهذه الشاعرية هما الرجاء والأمل اللذان يعمران نفسه .

والصورة ذاتها للقيثار المحرَّك بالأمل تتكرر عند شاعرنا في قوله :

ومن الصمتِ في شغافِ الدياجيرِ أمانٍ بسامةِ الأزهارِ

وبأنفاسِها أعالجُ آلامي ، فيشدو بفرحتي قيثاري(٣)

والقيثار رمزٌ للشاعر " صاحب الشاعرية " :

فأنا القيثارُ يشدو نَغَمي   بالدم الحرِّ الأبيّ العربي(٤)

وهذه الدلالة لرمزية " القيثار " لها من نصوص الزمخشري ما يفسّرها أيضاً ، ففي نص نثري له يُقدّم به إحدى مجموعات ديوانه " حقيبة الذكريات " يقول : « لقد حملت القيثار الذي سكبتُ به أغاريدي شعراً .... »(٥) .

---

(١) من قصيدة " هناك " - مج النيل - ص ٤٤٢ .

(٢) من قصيدة " يا رفيقي " - مج الخضراء - ص ١٠٥ .

(٣) من قصيدة " أنفاس الصمت " - مج الخضراء - ص ٥٥٥ .

(٤) من قصيدة " اسكتي يا نفس " - مج الخضراء - ص ٣٤١ .

(٥) مج الخضراء - ص ٥٤٥ .

ثم هو يكشف عنها في بضعة أبياتٍ من قصيدة " ليالي الحب " :

وإذا القيثـارُ فـي كـفٍّ الضنـى — ليـس إلا مـن نِثـار الفلـذاتِ
تتنـاغى فـي شـفاهي أحْرُفـاً — والشجا يجمعُـها فـي الورقـاتِ
بـيراعٍ كلمـا أشـهرتُهُ — صرّ ملتاعَ الصدى في الصفحاتِ[١]

وربما أناب الشاعر عن هذه الشاعرية مكامنها ومحركاتها في معادلة القيثار والارتباط به في الدلالة والمعنى ، وهذا ما وقع في قوله :

به أهيمُ على الدنيا وفي كبدي — حرائـقٌ نارهـا للنـاس أشـعارُ
وينشـر الأمـلُ المنشـودُ ألويـةً — رفَافُها ابـتردتْ فـي ظلّـه النـارُ
فانساب حرُّ اللظى يشدو بأغنيةٍ — نيـاطُ قلبـي لـها نـايٌ وقيثـارُ[٢]

فالقلب هو مكمن العاطفة ، والعاطفة هي ميدان الشعر ومحرك الشاعرية ، وحين يرى الشاعر في ذلك القلب قيثاراً ، فإنه لا محالة يرى في الشاعرية مثل ذلك ، لأنها صادرةٌ عن ذلك القلب وتدرك شيئاً من خصائصه .

• • •

أما اللحن ، فهو صورة استعارية ارتبطت عند الزمخشري بحالات التعبير عن الحزن والألم واليأس أو الفرح والأمل ، ويُقبل فيها أن يكون المراد شعره ، لأنه وجهٌ من التعبير ، ثم تكررت عبر نتاجه فاتخذت طابعاً رمزياً . ومن نماذجه ، قوله في الرمز إلى الجانب المضاء من انفعالاته وتعابيره :

فـأعيدُ اللحـنَ فـي سـفحِ اللّـوى — سـاحرَ النـبرةِ جـذابَ الأداءِ[٣]

وفي معرض التعبير عن اللوعة والشكوى يرمز به قائلاً :

---

(١) مج الخضراء – ص ١٩٦ .

(٢) من قصيدة " حطام القيثارة " – مج الخضراء – ص ٣١٦ . وانظر أيضاً قصيدة " النسيان " – مج النيل – ص ٦٢٩ .

(٣) من قصيدة " السبّاح الحائر " – مج النيل – ص ١٤٣ . واللّوى : ما التوى من الرمل . انظر المعجم الوسيط مادة " لوى " .

... ليس من يعلمُ أو يدري عذابي

غيرُ ليلٍ كان يصغي للحوني[١]

وهذه صورة رامزة للحن يصعب معها تحديد تيار المشاعر الساري ويبدو البوح فيها ذا شجون :

أنتِ لي معزفٌ به أسكبُ اللحنَ ، وقيثارُ صبوتي في الدُّجون[٢]

والصورة – كما هو ملحوظ – ترصد ألفاظاً موسيقية ثلاثة ، لا يحمل منها الملمح الإشاري سوى " اللحن " ، في حين يأتي " القيثار " بدلالة مستقلة لا تضمنها الرمزية عند الشاعر إذ لم يتكرر في إطار هذه الدلالة ، والأمر ذاته يقال في المعزف الذي لم يرد رمزاً للمحبوبة عبر نتاج شاعرنا .

لكن اللحن والقيثار يتصاحبان في بعض الصور رمزين للدلالات السابقة فيهما ، وهو ما يمثّله قوله :

أرى فيه آمالي العذابَ مواكباً ... تصفّق من حولي وتجري القوافيا

فعدت لقيثاري المحطّم بالأسى ... ليسكبَ أفراحي فغرَّد شاديا

وراح يذيعُ اللحنَ في معبَدِ الهوى ... ويصدحُ بالنجوى فطاب غنائيا[٣]

إنّ القيثار إشارةٌ إلى الشاعرية المتدفقة بشعر الهوى والشوق ، ذلك الشعر المرموز له باللحن في هذه الصورة .

• • •

تراسل الحواس

ويُلحظ في أسلوب الرمز عند الزمخشري بساطته وطواعيته للتأويل والتفسير ، فالشاعر لم يبلغ فيه حدّ " السريالية " بما فيها من التداخل في الخطوط واختلاط معالم العناصر المركّبة للصورة ، واللون الوحيد الذي يبدو فيه تأثره بتلك المذاهب الموغلة في التداخل الرمزي هو ما عُرف " بتراسل الحواس " .

---

(١) من قصيدة " زفرة " – مج النيل – ص ٤٤٤ .

(٢) من قصيدة " معزف الألحان " – مج النيل – ص ١٤٧ .

(٣) من قصيدة " النسيان " – مج النيل – ص ٦٣٠ .

ويعتمد تراسل الحواس - كما يشي بذلك اسمه - على التبادل بين الحواس في الخواص والوظائف ، إذ تقول آليته بكسر القواعد المقررة منذ الأزل ، والمستقرة في الوعي ، لوظائف الأعضاء الحاسَّة ، فوظيفة العين تتجاوز الإبصار إلى غيره من الحواس: شماً أو ذوقاً أو لمساً أو سمعاً ، ومثلها الأذن ، والأنف ، وكذلك الفم وأعضاء اللمس . ولا يقع هذا اللون من الرمز بنسبة أفعال الحواس إلى ما لا يقوم بها من الأعضاء أصلاً فحسب ، إنما يتأتى بنجاحٍ أيضاً عن إحداث تبادل في الخواص بين العناصر المتعلقة بالحواس ، فكما يخلق الشاعر حساً رمزياً طريقه هذا اللون بإسناد فعل المصافحة - وهو مما يتعلق باليد واللمس - إلى العين ، وهي عضو البصر ، في قوله :

فإذا ما صافحتْ عيني الصباحا صفقَ القلبُ لأحلامِ غدِ[1]

يكون له ذلك بإبدال خاصيةٍ من أخرى ، وجلّ ما تجده عند الزمخشري من هذا السبيل يدور حول إبدال خاصية المسموع إلى خاصية المرئي في العنصر المصوَّر ، على نحو ما كان في قوله :

تسكب الأنغام في سمع الدُّنى[2]

وفي صورةٍ أخرى ، " يسكب النشيد " فيقول :

وأسكُبُ في غلائلِه نشيداً ينافسُ رقةً عَبَقَ الزهورِ[3]

وقد يكون التراسل بجعل ذلك المسموع عطراً مشموماً ، كما هو في الصورة الآتية :

صوتٌ أرقُّ من الأنغامِ عاطرةً جاز الفضاءُ لنا رجعاً وألحاناً[4]

---

(١) من قصيدة " الموعد " - مج النيل - ص ٥٢٨ .

(٢) من قصيدة " بين الحرم والهرم " - مج النيل - ص ١٩٤ .

(٣) من قصيدة " إليك عني " - مج النيل - ص ٣٨٤ . وتجد مثل ذلك في قوله : " الألحان تنسكب " من قصيدة " غضبة النيل " - مج النيل - ص ٢٥٤ ، وقوله : " الصدى المسكوب " من قصيدة " حكايات الهوى " - مج الخضراء - ص ٦١ .

(٤) من قصيدة " صوت المذياع " - مج النيل - ص ١٦٢ .

أو يمنحه خاصية الذوق عن طريق وصفه بما يحملها ، من مثل " الخمر " التي بثت في الأنغام نكهتها ومذاقها في البيت التالي :

ويرسـلُ الأنغـامَ خمريـةً وفي الحنايا من صداها دبيبُ[1]

وهذه " النغمة " يتذوقها الشاعر فيجدها " حلوة " في قوله :

غرّدي كالطيورِ ... بالنغمةِ الحُلْوةِ تُخمد مراجلاً في دمانا[2]

يُضاف إلى تشرُّب السمع للخواص السابقة ، ظهوره مكتسياً بصفات لمسية ، فيستحيل إلى عنصر يُلمس فيه البرد والدفء ، والنعومة والخشونة ، وغير ذلك مما هو صفة وسمةٌ تُدرك باللمس .

يقول الزمخشري في توظيفٍ لإحدى تلك الصفات :

وارتعاشُ الحروفِ في صوتِها الدافيءِ فيضٌ من القوافي العِذابِ[3]

إن صوت المحبوبة الذي هو من متعلقات السمع يملك صفة حسية جديدة فهو دافيء ملموس .

هذا ، ومع أنَّ آلية التراسل بسيطة واضحة أيضاً عند الزمخشري ، فإن له دوراً جيداً في التعبير بالصورة، فعن طريقه - كما يذكر الدكتور عشري - : « تتجرد هذه المحسوسات عن حسيتها وماديتها وتتحول إلى مشاعر وأحاسيس خاصة « ذلك أن اللغة في أصلها رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة ، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد ، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريباً مما هو »[4] .

• • •

(١) من قصيدة " صدى ضحكة هاتفية " - مج النيل - ص ٣٩٨ .

(٢) من قصيدة " ليالي المرسي " - مج النيل - ص ٢٢٤ .

(٣) من قصيدة " ومن أنتِ " - مج الخضراء - ص ٦١٤ .

(٤) عن بناء القصيدة - ص ٩٠ .

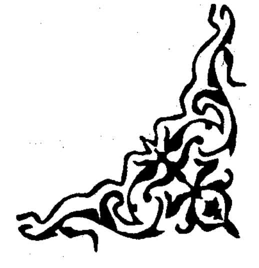



الفصل الخامس

عناصر الصورة عند الزمخشري ومصادرها

المبحث الأول : عناصر الصورة .

المبحث الثاني : مصادر الصورة .

المبحث الأول

عناصر الصورة

تعتبر العناصر من لونٍ وحركة وصوت ورائحة بحق هي الأبعاد الحيوية والإيحائية في الصورة ؛ لأنها محركات أساسية للحواس في الكائن الحي ، واستحضارها في صورة ما إعادةٌ لعمل تلك الحواس وتجديد لنشاطها تتدفق من خلاله الحياة .

والزمخشري يهتم بهذه العناصر اهتماماً كبيراً ، فليس عملٌ من أعماله الشعرية – طال أو قصُر – إلا وهو مهرجان من الألوان والحركات والأصوات وشيءٍ من الروائح عطرية وغير عطرية .

غير أن ثـمّة مفردات ترد مشبعةً بالعنصر منها إلى الحد الذي يجعله لافتًا فيها دون ما عداه من الألفاظ الأخرى التي تقدّم هي أيضاً بعداً حركياً أو صوتيًا أو غيرهما . والمنحى الذي تنحوه هذه المفردات في الدلالة على العنصر يتمثل في التصريح به من خلال اسمه أو فعله ، أو الاكتفاء باستحضاره عبر صفته أو عبر موادَّ ذات ارتباطٍ إشاري وثيق الصلة به .

ففي محيط الألوان يأتيك الشاعر بالأبيض والأسود والأحمر والأخضر وألوان أخرى غيرها مُساقة في ألفاظها الخاصة ، فتجد على سبيل المثال اللون " الأبيض " معرَّفاً بنفسه في قوله من قصيدة " لبيك " :

ينساب من بيض المآزر خشَّعاً في يوم عيد[1]

وهو يرد في لفظه الصريح أيضاً حين يصف الشاعر الثلج في ليلة شتوية قارسة فيقول :

واستنزفا الصبرَ فرقت هوىً   أمسيةٌ ضمتهما في خِباءْ

---

(١) مج النيل – ٧٢ . ومن استخدام " الأبيض " في وصف الملابس قوله : " برانسها البيض " – من قصيدة " الصباح الجديد في تونس " – مج الخضراء – ص ١٢ .

أستاره ألويةٌ نسجها من أبيض العهن بفصل الشتاءْ(١)

و " الأحمر " لونٌ يعجب الشاعر فيلوِّن به صوره في أكثر من موضع ، وهو ملتهبٌ حار بطبيعته ، لكن الشاعر يزيد من صفته هذه بإضفاء خطوط صبغية أخرى تدعمها وتقويها ، فيقول في أحد شواهد هذا الملمح :

عليه من الأزهار وشيٌ مُعَصْفَرٌ ترامت عليه الشمسُ حَمرا الذوائب(٢)

العُصْفُر نوعٌ من النبات له صبغ أحمر ، وقد تزينت بصبغه تلك الأزهار التي يصفها الشاعر ويرسم ما عليها من زخرفٍ متفرقٍ أحمر اللون . ولأن القُنوءَ يروق شاعرنا ، تجده يستنبت ذلك من تسليط شمسٍ حمراء الذوائب على الزهر المُعَصْفر ، فيلتقي الأحمران ، ويزداد اللون التهاباً .

والأمر يتكرر مع (احمرار الدم) الذي أهرقه الأسى من عيني الشاعر في الصورة التالية :

يقيمان في نفسي جحيماً مؤجَّجاً يُعربد في عينيْ بأحمر مهراقِ(٣)

إنها صورة الشاعر يبكي دماً ، ولون الدم معروف ثابت ، لكنه وحده لا يُعنى بتصوير التهاب مشاعر هذا المكلوم ، وحمرته قاصرة عن بث المقدار الذي يريد من ذلك ، لذا فهو يتريث في اختيار بواعث تلك الدموع الدموية ، كما يتريث في تصويرها ووصفها ، فيأتي بها " جحيماً مؤججاً " قد استحوذ على عظيمٍ من طاقات النار وضوئها ولونها الضارب إلى الحمرة ، ويطلق بذلك حمرة الدم القانية عن حمرة النار المستصحبة للحرارة لفظاً وعُرفاً ، فتتحقق الدرجة المرادة لهذا اللون ، والإيحاء المطلوب منه .

وعلى نحوٍ يتفق مع سابقه ، يوظف الزمخشري (اللظى) في تقوية صفة الاحمرار ، فتكتسب الصورة من استصحاب الاثنين بعداً لونياً قاني الحُمرة :

---

(١) من قصيدة " عند البحر " – مج النيل – ص ٤٥٢ .

(٢) من قصيدة " عذارى النيل " – مج النيل – ص ٢٤٠ . وكلمة (الحمرا) مخففة بحذف الهمزة .

(٣) من قصيدة " عيوني " – مج النيل – ص ٢٢٥ .

عقد الشجوُ عقدةً في لساني — بعد أن عجَّ باللظى في كياني
مارَ فيه فإن أبُح بشكاتي — يَهْمِ من مقلتي بأحمرَ قانِ[1].

ومن الألوان الأثيرة عند الشاعر (الأسود) ، وهو لون الليل والشَّعر والعين[2] والوجه أحياناً ، وأكثر ما يستعمله صريحاً بلفظه – مفرداً وجمعاً – في وصف الليل ، من مثل قوله في خطاب " ساعة " :

وإن أرادت هـداةً — في جُنْحِ ليلٍ أسودِ
تُوَصْوِصِينَ بالسَّنا — حول اللَّمَى والبَرَدِ[3]

وقوله في أخرى :

يطوفُ الدجى الممتد بالصمتِ حولَهُ — ويطوي مداهُ خلفَ سودِ الستائرِ[4]

ولا يحول الفصل بين الدجى والسواد دون اصطباغه به ، فالستائر استعارة لذلك الدجى مُمِدَّةٌ في حضوره حتى نهاية الصورة .

أما فيما عدا الليل ، فيندر أن يأتي اللفظ صريحاً ، كندرته مع الشَّعر والذي جاء موصوفاً بالسواد في قول الشاعر :

أحبُّها
بألفِ لونٍ وبألف شكلِ
بحمرةِ الخدود ، واسودادِ الشَّعرِ
ونورِ وجهها
وزرقةِ السماءِ في المُقل[5]

واللون – كما ترى – يرد في سياق ألوان متعددة عَنيت الصورة بحشدها لصبغ

---

(١) من قصيدة " جحيم قلب " – مج النيل – ص ٢١٢ .
(٢) انظر " تلف بالسهد سود العيون " في قصيدة " الموعد الأخضر " – مج النيل – ص ٤٤٧ .
(٣) من قصيدة " ساعتها " – مج النيل – ص ٤٠٥ .
(٤) من قصيدة " خفقة شاعر " – مج الخضراء – ص ٧٨ .
(٥) من قصيدة " أحبها " – حبيبتي على القمر – ص ٥٣ .

العناصر المرسومة ، مع تقديمها – ابتداءً – لمصطلح " اللون " نفسه الموحي بالمجموع الكلي للأصباغ .

و " الوجه " أيضاً مما قلّ التصريح في وصفه بالسواد ، ومن هذا القليل الصورة الآتية :

لا يعيب السوادُ صفحة وجهٍ   هي بالماءِ ذلةً لا تجودُ
لا ولا يرفع البياضُ ذليلاً   إنما المرءُ ما بنى أو يشيدُ
فإذا كان في السوادِ عُيُوبي   فبصدري تجيشُ بيضاءُ رُوُدُ[1]

وبعض جمال هذه الصورة مردودٌ إلى ما فيها من معانٍ فلسفية حكيمة ، لكن الغالب من طاقاتها التأثيرية كامنٌ في تلك المقابلة اللطيفة بين مواطن السواد والبياض ، وحقيقة القيمة الإنسانية في كلٍّ منهما والتي تفضي إلى أن سواد البشرةِ عيبٌ يتراجع أمام بياض السريرة ونقاءِ السيرة .

• • •

تظهر في شعر الزمخشري ألوان أخرى ، منها ما يضارع تلك السابقة في الاستعمال والورود ، وهذه يمثّل لها اللون " الأخضر " ، وهو ذو حظوة عظيمة في " مجموعة الخضراء " بالأخصّ ، ومنها ما يتضاءل وجوده أمامها ، كاللونين الأزرق والذهبي اللذين يتخذان زاوية ضيقة في إطار التلوين بالكلمات في شعر الشاعر . وقد عبّرت الشواهد التالية عن وجود كلّ لون من الألوان الثلاثة في المادة الشعرية المدروسة ، ودوره في تجميل الصورة وتحديد معالمها على نحوٍ أفضل .

يقول الشاعر موظفاً " الأخضر " في واحدٍ من نماذجه :

وبخضر الرُبى ، على ضفة النهر ، رأيت الأطياف حوليَ غِيدا[2]

ويعيد توظيفه في تلوين أرض (تونس) مستعيضاً عن الربى بالمرابع :

علمتني الهوى مرابعُها الخضرُ ؛ وجادتْ فرددتُ من غِنَاني[3]

(١) من رباعية " إليها " – مج النيل – ص ٦٥٣ . والرَوْدُ : الريح اللينة الهبوب . (المعجم الوسيط ، مادة " رَادَ ") .

(٢) من قصيدة " موطني " – مج النيل – ص ٤٧٤ .

(٣) من قصيدة " تحية وترحيب " – مج الخضراء – ص ٣٦ .

ثم هو من بعد تلوين (مرابع الهوى) يجمع الاخضرار إلى الاحمرار في وجه المحبوبة فيقول :

الأفـقُ الأخضـرُ فـي مقلتِـها والشـفَقُ الأحمـرُ فـي وَجْنتِـهَا[1]

مقتبساً لعينيها الخضراوين رحابة الأفق وعمقه ، ولوجنتيها دفء الشفق وأسره .

أما الأزرق ، فلونُ (السماء) ، والشاعر يضيفه عليها تارةً بنعتها " سماءً " ، كما هو الشأن في قوله السابق :

وزرقةُ السماءِ في المقلْ

في حينٍ يجعلها تارة أخرى " أفقاً " يلونه بالأزرق ، من مثل قوله في وصف " النجوم " :

خَفِراتٍ خَطرْن في زرقةِ الأفقِ ليُلْهِبْنَ صبوةَ المفتونِ[2]

والأفق – على قول الوسيط – خط دائري يرى فيه المشاهد السماء ملتقية بالأرض[3] ، وتبدو انعكاسات اللون على هذا الأفق متفاوتةً بتفاوت الزمان والمكان : فهو مخضرّ في الروابي الخضر ، محمّر ساعات الشفق ، مصطبغٌ بزرقة السماء فيما خرج عما سبق من الأوقات والأمكنة ، حادٍ عن ذلك كله بحلول الظلام الحالك ، وهو ظلامٌ لا يستدعيه الشاعر كيما يوهم الحديث عن النجوم ، إذ جاء في وصفه لها ما يشير إلى معالم إضاءة تبين بها زرقة السماء التي خطرت فيها النجوم ، إضافة إلى كون القصيدة كلّها رسماً لملامح (المساء) ، وهو الساعات الأولى من الليل أو هي الساعات الأخيرة من النهار ، وفي كلٍّ ضياء أو بقايا من ضياء .

ثالث الألوان المذكورة آنفاً ، هو اللون " الذهبي " ، والشاعر قليلاً ما يستخدم هذا اللون بلفظه ، ومن قليله الذي طالعنا فيه التذهيب ، البيت التالي :

---

(١) من قصيدة " من هي " – مج الخضراء – ص ٤٢ .

(٢) من قصيدة " المساء " – مج النيل – ص ٦٢٧ .

(٣) انظر المعجم الوسيط مادة " أفق " .

يا ذكاءً من سماء المغربِ   في وشاحٍ مُخمليٍّ مُذْهَبِ[١]

والصورة تقدم اللون في إحدى درجاته ، فالوشاح المخملي الذي تبدت فيه الشمس الموصوفة " مُذْهَب " ، والمُذهَب ما تختلط فيه الصفرة بحمرة ، وهي درجة من ألوان الذهب لا يؤديها قول (ذهبي) الذي ينصرف غالباً إلى اللون الأصفر ، رغم عموم مدلوله لكل الدرجات بقيامه على إضافة ياء النسب لعين (الذهب) .

• • •

وطريقة الزمخشري في تلوين العناصر المصوّرة لا تقف عند حدّ استعمال لفظ اللون صريحاً ، بل تتجاوز ذلك فتمنح الصورة بعداً لونياً بالإفادة من صفة اللون المراد والتي اتخذت قيمة دلالية وإيحائية مماثلة تستحضرها خبرات المتلقي وثقافته .

ويعد الأسود وما قاربه من الألوان ، أظهر الألوان المستدعاة بصفاتها ، إذ تصطبغ به عناصر الصورة المراد تلوينها بذكر الصفة (داكن) :

أمِ الأيامُ تجري فيه سُوداً   ولي من لونِ داكِنِها لِجامُ[٢]

أو (قاتمة) التي جاءت في قوله :

وخلفَ ستورِ الدُّجى القاتمةْ
أرامقُ تلكَ الرُّؤى الحالمةْ[٣]

ومثلها (قتام) في البيت القائل :

وينحرُ بيضَ أيامي فراغٌ   وحولي ملءَ آفاقي قتامُ[٤]

وكذلك الصفتين (حالك كاب) الواردتين في قوله :

فإذا الكونُ ظلامٌ   حالكُ الصفحةِ كابِ[٥]

---

(١) من قصيدة " ذكاء المغرب " – مج الخضراء – ص ١٧ .
(٢) من قصيدة " هلال عام " – مج النيل – ص ٢٢٥ .
(٣) من قصيدة " صورة " – مج النيل – ص ٤٠٩ .
(٤) من قصيدة " هلال عام " – ص ٢٢١ .
(٥) من قصيدة " آهة " – مج النيل – ص ٤١٧ .

وتلحظ في بعض الصور اللونية تأكّد اللون فيها بوسيلتين ، إحداهما ذكر صفته ، أما الأخرى فهي ذكر عنصرٍ حاملٍ لذلك اللون ، كعنصر الدجى والظلام اللذين دعمّا السواد في بعض الصور السابقة ، وهذه الأخيرة هي أكثر الطرق شيوعاً ، وأقدرها على بث زخمٍ هائل من الألوان ، من كون كل مفردةٍ دالة على عنصرٍ أو مادة ، تأتي في الغالب مزودة بخط لوني خاص بها يتزامن إدراكه مع إدراك اللفظة نفسها .

فعلى سبيل المثال لا الحصر ، يستدعي ذكر الدم في صورةٍ ما لونه الملازم ، وهو الأحمر ، كما يرد الأسود مع ذكر الليل ، والذهبي مع ذكر النور ومصادره ، والخمري مع ذكر الخمر ، والشفاف المفضّض مع ذكر البلّور والماء ، وغير ذلك من الألوان التي تحضر بحضور عناصر يأتي اللون لازمةً لها ، وعُوِّل عليها في صبغ معالم كثير من صور الزمخشري على امتداد شعره ، فكان منها هذه الصورة التي تملأ العينين – تخييلاً – باخضرار الرياض واحمرار الأصيل ، وبريق النجوم والضياء ، وبديع الألوان في الزهور :

في خيوطِ الضياءِ من مطلعِ الفجرِ ، وأنفاسِ باسماتِ الزهورِ
في حفيفِ الغصونِ من ضاحكِ الروضِ وقد فاحَ بالشذا في البكورِ
في فنونِ الأصيلِ لاحَ على الأفقِ ، وخفقِ النجومِ في الديجورِ(١)

ومن قصيدة " صدى ضحكة هاتفية " تأتي طائفة من الألوان الملائمة لمقام التغزّل بالمحبوبة وحكاية أثر ذلك الحسن على الشاعر :

أيا صدى الضحكةِ من مبسمٍ	**غلّفَهُ الحسنُ بوردٍ وطيبْ**
ويسكب الأنفاس شفافةً	**تحملُ في البلّورِ خمرَ الوجيبْ**
ويقرعُ السمعَ بما يشتهي	**وبالذي يُضرمُ فيَّ اللهيبْ**(٢)

فهذا الورد يقدّم لونه ضمناً في مبسم الفتاة ، وإلى جواره ، حيث تقدم الصورة فعل ذلك الابتسام بقلب العاشق المأسور ، يرد اللون الخمري عبر مفردة " الخمر " ،

(١) من قصيدة " رسالة " – مج النيل – ص ٤٠٦ .
(٢) مج النيل – ص ٣٩٨ .

كما يأتي اللهيب مصحوباً باحمراره الملازم له ، أما البلّور فتنعكس شفافته عن وجود لفظه ، إضافةً إلى ذكرها مسبقاً .

وقد تتحقق مسألة تأكّد اللون باجتماع وسيلتين تضفيانه على الصورة ، فيرد عبر أحد العناصر الحاملة له ، مع التصريح باسمه في الصورة نفسها ، وهذا مسلك اتخذه الشاعر في إحدى مقطوعاته المؤثرة ، والتي نمّت عن تراجعه أحياناً عن استعلائه على سواد لونه ، والذي بدا في أبياتٍ سابقة ، حيث يرثي نفسه فيها قائلاً :

يا حياةً نُثِر العمرُ بها ... بين أشجانِ شقاءٍ وجهادْ
رمز حزنٍ وهمومٍ وضنى ... أنا ذا المكسو بلون كالمدادْ
فاذكريني إن توارى جسدي ... في طباق الأرض أو طيّ الوهادْ
وأعيدي إن رأيت شبحي ... كان حُراً حظُّه مني السوادْ[1]

إن السواد هو اللون " المحور " في الصورة ، وما عداه من ألوان ضمنية في الأرض والوهاد ثانوي على هامش الصورة ، وقد جاء هذا اللون المحور عبر أداتين ، أدته كلاهما بوضوح ، فكان جلياً في " المداد " الذي يُعدُّ السواد بادرةً أولى في ألوانه ، وأكثر جلاءً حين صُرّح باسمه في البيت الرابع وهو يعلن عن تعاسته في الحياة ، وسوء حظه الذي لم ينل به سوى السواد .

ولعل من أهم ما تجدر الإشارة إليه في عناية الزمخشري بعنصر اللون ، التفاته إلى الجانب الرمزي لهذا العنصر ، وأعني به ما رسخ في أذهان الجمهور حول لونٍ من الألوان من مضامين ومعانٍ تنشط وتتحرك بذكره في تعبير ما يثير فيها إحساساً بوجود انحراف في مسار التعبير الظاهر .

إذ يكتسب اللون طابعاً رمزياً يتنبه له المتلقي متى أُسبغ على مالا يقبله في الواقع ، فالأبيض – مثلاً – لونٌ موحٍ بالصفاء والنقاء حقيقةً إذا أعطي للثوب واللبن والسن ونحوها ، والأخضر لون الجمال والحياة في صورة الروض والربيع والشجرة ، أما الأسود فلون كئيب معتمٌ مظلم حقيقةً في العناصر التي يصبغها ، وربما كان لوناً محبباً

---

(١) رباعية " صورتي " – أصداء الرابية – ص ٢٣ .

مرغوباً في بعض المواطن من مثله في العين لأنه مؤشرٌ للإبصار ، وفي الشَّعر لارتباطه بالشباب ، لكن هذه الدلالات ودلالاتٍ أخرى غيرها تغدو مستويات من الرموز اللونية بتوافر ملابسات تعبيرية معينة لها ، كأن يُصبغ معنوي بأحد تلك الألوان ، أو يوصف ماديٌّ بما لم تجر العادة على وصفه به منها ، أو يحمل السياق مؤشراتٍ على انحراف المدلول المعتاد في تلوين ذلك المادي بأحدها إن كان مما أُلف صبغه به .

فالأماني والرؤى ، والتعابير ، والأمل ، والدواهي ، والحلم ، جميعها معنويات وردت ملونةً في شعر الزمخشري ، فجاءت الأماني بيضاً في قوله :

والأماني البيض تهمى كالسحاب ... بالهدى بالحق يسري من هنا[1]

وقد تفتقت عن زَخَمٍ من دلالات الطهر والنقاء والتفاؤل المقتبسة من الارتباطات الأصلية للون الأبيض ، والتي أمدّها الانبثاق عن الجور والاحتفال بذيوع الحق بغير قليلٍ من المؤكدات والمفسِّرات الكاشفة عنها في السياق .

وظهرت الرؤى وردية في بعض المواضع عند شاعرنا ، وكانت في كلٍّ تبث فيما حولها شفافة هذا اللون ورقته ، إذ هو لون ناعمٌ حالم تنعكس إيحاءاته على العنصر المعنوي وما جاوره من العناصر :

تسامرني الأحلام وردية الرؤى ... وبالفتنة اليقظى تحارُ بنظرتي[2]

والصورة غنية بالشفافة من تضافر اللون مع عناصر مشبعة بهذه الصفة طَبَعاً ، من مثل الأحلام والرؤى.

وقرأ الشاعر " تعابيراً " في " رداء المحبوبة " وفي مشهد " الأصيل " فرآها ملونةً أيضاً فهي بنفسجية ، ولأنها كذلك فقد فاضت صورتها بالجمال والغموض اللذين يوحي بهما البنفسج دائماً ، وبالتالي كان هذا اللون هو الأداة الناطقة عن العنصرين الأخرسينْ :

---

(١) من قصيدة " موطن القدسات " – مج النيل – ص ٣٤٧ .

(٢) من قصيدة " جسور الصبر " – مج الخضراء – ص ٨٤٧ .

- والرداءُ البنفسجي التعابير بإغراءِ حسنِها يتباهى[١]

- في أصيلٍ بنفسجي التعابير شفيفِ السنا نديٍّ الفتون[٢]

والمقطع (شفيف السنا) في هذه الأخيرة يقدّم باللون دلالة رمزية أخرى للأصيل تُضاف إلى دلالة (البنفسج) في تعابيره ، فهو رمزٌ للرقّة والأخذ .

وقد كان الأمل أحد المعنويات المفيدة من رمزية الألوان ، إذ تجدّد واستمر حياً في نفس الشاعر حين بدا مخضراً في هذه الصورة :

واخضرَّ بالصبرِ ما يرجوهُ من أملٍ فطابَ منه بأفياءِ الرضا الثمرُ[٣]

إن الصورة تمنحه تجدّد الحياة في الشجر بعودة الربيع ، وتجعل الصبر ذلك الربيع الذي تدفقت معه في الأمل مظاهر الحياة وأهمها الاخضرار .

وتستمد صورٌ أخرى معاني الخِصب والحياة من هذا اللون (الحيوي) ، فتضفيه على معنويات أخرى كالحلم ، والموعد ، لتعلن – بانعكاس إيحاءاته عليها – أنه هنا رمزٌ موظَّفٌ للخروج بها إلى أدوار تعبيرية أكثر تشويقاً وجمالاً . .

يقول الشاعر ملوناً الحلم بالاخضرار :

فإذا بي أهيمُ في الحلمِ الأخضرِ مدّت ظلالَه راحاتُها[٤]

ومن تلوين الموعد بالاخضرار يأتي قوله :

أقبلي يا طيوفُ فالموعدُ الأخضرُ مازال يرتجي أن تُنيري

ويباري خُطاك إن هاجكِ الشوقُ لبيْضِ الربى ونبعِ السرورِ[٥]

• • •

(١) من قصيدة " في البعد " – مج الخضراء – ص ٦٣ .

(٢) من قصيدة " الموعد الأخضر " – مج الخضراء – ص ٧٣٤ .

(٣) من قصيدة " الأمل الأخضر " – مج الخضراء – ص ٥٥٢ . وانظر من رمزية الاخضرار في الأمل قوله: « في ابتسام الزهور ... » من قصيدة " في العيد " – مج النيل – ص ٤٥٥ .

(٤) من قصيدة " استراحة في الأصيل " – مج الخضراء – ص ٦٥٨ .

(٥) من قصيدة " لا تخافي " – مج النيل – ص ٧١٤ .

إلى جانب ما مضى من الملابسات المفصحة عن وجود الملمح الرمزي في صورة ملونة ، وردت ملابسات أخرى مثلت خيطاً ، به يُدرك الحس الرمزي في اللون ، منها – كما سبق وذكرت – وصف الماديّ بما لم يعهد له من الألوان . وأوضح ما وُجد عند الزمخشري من رموز هذا النمط ما كان في تلوين الليالي والأيام .

وقد جاء اعتبار هذين العنصرين من الماديات من كونهما بعض المدركات بالحواس، فالليلُ ذو خواص فلكية محسوسة ومعروفة منها الظلام ، والنجوم ، والقمر . واليومُ مثله سواءً حُمل على معنى النهار فقط ، أو حمل على معنى الليل والنهار معاً ، إذ إن له في معناه الأول معالم مثل الشمس والضوء ، وله في معناه الثاني معالم الطرفين مجتمعة ، غير أني دفعاً للتداخل سأكتفي بمنحه المعنى الأول المقابل لليل .

فاعتماداً على تلك اللوازم الفلكية في العنصرين ، يمكن تلمّس واقعية اللون معهما أو رمزيته ، ذلك أن الذي يقبل السواد واقعاً ، لا يقبل البياض ، والنهار الذي ينقضي عنه السواد لانتفاء الظلام ، لا يقبل البياض أيضاً ، فليس من المألوف أن يقال نهارٌ أبيض أو يوم أبيض على الحقيقة ، إنما يقال فيه نهار مشرق أو مضيءٌ أو صحوٌ أو ما إلى ذلك ، ومثل ذلك يقال في اليوم إذا ما قُصد به النهار . ولذا ، فإن ورود الليل مصبوغاً بالبياض، والنهار مصبوغاً به أو مصبوغاً بالسواد . ما هي إلا نقاط تحول في مسار التعبير الظاهر ينبغي التوقف عندها للكشف عن الأبعاد الرمزية فيها ، والتي تنتهي إلى كون سواد الأيام رمزاً لكآبتها وبؤسها وتعاستها ، وبياضها والليالي رمزاً للتفاؤل والسعادة والأنس ، وهذا ما يصح به معنى الصورة في الشواهد التالية :

يقول الزمخشري من قصيدة " الله أكبر " ، وفيها ترد أيامه مسودّةً :

ذنوبٌ طوت آماد عمري وسوّدت   صحائف أيامي ففاض التحسّر[١]

كما أنها سودٌ في قوله من أخرى :

أمِ الأيام تجري فيه سوداً   ولي من لون داكنها لجام[٢]

---

(١) مج النيل – ص ٣٤٤ .

(٢) من قصيدة " هلال عام " – مج النيل – ص ٢٢٢ .

وهو يلونها بالبياض في موضعٍ من قصيدة " رباه " فيقول :

أيامه البيض فرّت من أنامله ... لما عصاك فعاثت فيه أحزانُ[1]

وكذلك في قوله :

وينحر بيضَ أيامي فراغٌ ... وحولي ملء آفاقي قتامُ[2]

واللونان يحملان الدلالات التي أشرت إليها ، بيد أن الملحوظ فيهما غَلَبة الجانب السوداوي على المشرق الأبيض ، وميل الشاعر إلى الحزن والتشاؤم أكثر منه إلى التفاؤل والسعادة ، على خلاف ما أبدته كثير من نصوصه الشعرية ؛ فالزمخشري يثبت سواد أيامه ويقوي من حضورها في الصورة في حين أنه يسلب الطابع المتفائل في بياض تلك الأيام قوته وثباته بتصويره في مواقف ضعف وخذلان . فأيامه البيض إما فارّة مهزومة ، وهو موقف تراجع وضعف ، أو ذبيحة مقضيّ عليها ، وهذا حالٌ أنكى وأضعف .

لكن التراجع في إيجابية البياض وما يشير إليه من المعاني يزول أحياناً ، فتقدم الصورة العنصر الملوّن بالبياض قوي الحضور واثق الخطوة ، وهو ما تلقاه في هذا البيت:

فكيف لا أعبر الأيام تضحك لي ... بيضُ الليالي بأطباق المنى الجُدُدِ[3]

• • •

ومما يُلفت إلى الحس الرمزي في اللون أيضاً ، مؤشرات السياق نفسه على وجود انحراف في مسار التعبير ، وبمعنى آخر ، العامل الدلالي الباطن الذي يتعمقه المتلقي فيكشف من خلاله عن وجود مضامين رمزية مقصودة للّون المستخدم . وتعد هذه الفئة من رموز الألوان أكثرها تعقّداً عند الزمخشري ، فهي تحمل وجهين للدلالة ، يقبل أحدهما – وهو الظاهر – المعنى الحرفي للعبارة ، في حين يتعمق الثاني مضمونها فيخرج من ذلك بدلالة باطنة كان اللفظ الخارجي رمزاً حاملاً لها .

---

(١) مج النيل – ص ٣٤٥ .

(٢) من قصيدة " هلال عام " – ص ٢٢١ .

(٣) من قصيدة " أحلام " – مج الخضراء – ص ٧١٨ .

فعلى سبيل المثال ، يقدّم الزمخشري في إحدى قصائده الصورة الملونة التالية :

ببيض الأماني أَغُذُّ السُّرى وسود الليالي تقول البطلْ(١)

ورمزية الابيضاض فيها واضحة منذ الوهلة الأولى لكون اللون مضافاً إلى معنوي لا لون له في الحقيقة ، أما (اسوداد الليالي) فربما توقف المتلقي برهةً بين يديه متردداً في تصنيفه بين الرمزية والواقعية لقبول الليالي إياه على الحقيقة ، لكنه سرعان ما يستطيع القطع برمزيتها بمعالجته لأمرين وردا في الصورة :

أولهما : القياس على الرمزية في ابيضاض الأماني والتي يترجح بها أن يكون ثمة رمز في اسوداد الليالي تحقيقاً للمناسبة بين طرفي التقابل . وثانيهما : البحث عن الغاية من صدور الاعتراف ببطولة الشاعر عن سود الليالي بالذات دون ما عداها من عناصر الزمن إلا أن تكون هذه الليالي السود مَوْقِتاً ومكاناً لامتحان تلك البطولة ، بما كان فيها من المكاره والمحن .

ودور القرائن أكثر وضوحاً في صورة أخرى يأتي فيها الشاعر على الرمز اللوني السابق ، بقوله :

فقد طوتني الليالي في غياهِبها ولفني في دجاها الهمُّ والكدرُ
فسودُها ترتمي بي فوقَ كَلْكَلِهَا وفي متاهاتِها يمشي بي الحذرُ
وبيضُها تنسجُ الأحلامَ خادعةً ومن شفيفِ السنا قد حاكها القمرُ(٢)

إنّ اسوداد الليالي رمزٌ للجوانب المؤلمة القاسية من الحياة ، وهذا الرمز يمهّد له الخط العام الذي خطه الشاعر للّيالي على الإجمال – بيضاً وسوداً – ، ثم بدا التقابل بين حدّيها – الأسود والأبيض – إعلاناً للتقابل بين معنيين ضمنيين فيها ، هما : الألم ، والفرح ، وكانت القرينة في ثانيهما ظاهرة جلية ؛ فالليالي لا تكون بيضاً(*) ، بينما وردت في الأول مطويةً في معنى السياق الذي استعان بمفردات دالة على الألم والعناء ، فجاء ما قدّمته من معانٍ مفسّراً للبعد الرمزيّ في اللون .

---

(١) من قصيدة " ترنيمة " – مج الخضراء – ص ٥٩ .

(٢) من قصيدة " الرؤى الخالدة " – مج الخضراء – ص ٣٧٧ .

(*) لا يؤثر موقف الشاعر من جمال تلك الليالي في صحة رمز ابيضاضها للتفاؤل والفرح .

ومن الشواهد القوية لهذا المستوى من رمزية الألوان ، يطالعنا تركيب آخر في قصيدة " معزاف أغنية " ، حيث يرسم الشاعر صورة لونية قائلاً :

أسعفتَ يا بدرُ جرحاً كلما نزفتْ ... منه الندوبُ ارتوت بالدمع آلامي

فقد مددتَ يداً بيضاء ما بُسطت ... إلا بفيء عطاءٍ منكَ بسّامِ[1]

من المعقول والمقبول أن تتصف اليد بالبياض على الحقيقة ، فتكون (يد فلان بيضاء) بالفعل ، لكن ثمة ما يستوقفنا في صبغ اليد بهذا اللون في هذه الصورة ، فالشاعر الذي يهدي أبياته إلى صديقه (بدر) ، لا يعنيه لون بشرة ذلك الصديق ، وإنما وفاؤه ، وهو ما تؤيده قرينة لفظية وردت في السياق ، هي عبارة « بُسطت بفيء عطاء » التي فسّرت رمزية البياض إلى الكرم والعطاء .

وهذا شاهدٌ جديد له المسلك الماضي ، أتى فيه الشاعر على « الابتسامة الصفراء » فأعمل في الصورة أبعادها الرمزية قائلاً :

فالبسْمة الصفراء تضليلٌ طويتِ وراءه ما تُضمرينا[2]

ليس في ذات التركيب الملون " البسمة الصفراء " ما يشير إلى معلم رمزي لا يقبل الواقعية ، أو واقعي لا يقبل الرمزية ؛ فاصفرار الابتسام صورة قد تكون حقيقية حين تصف ابتسامةً لمن اصفرّت أسنانه فظهر اصفرارها مع ابتسامه . كما قد تؤدي الصورة دوراً رمزياً إذا أُخذ في الاعتبار الخلفية الموروثة القائلة بمعنى المكر والخديعة وتعدد الأوجه في نعت الابتسام بهذا اللون .

والفيصل في ترجيح أحد الدورين لهذا التركيب في البيت السالف هو السياق بأكمله ووجه الدلالة فيه ؛ إذ لا يتحير من يستعين به في الوصول إلى أن الجانب الرمزي هو المقصود في الصورة ، فالمحبوبة ماكرة مخادعة وابتسامها للشاعر (تضليلٌ) له تضمر وراءه غير ما تبدي ، ولذا فابتسامتها (صفراء) محملةٌ بتجربة التراث في تلوين الشخصيات والعواطف .

• • •

---

(١) مع الخضراء – ص ٥٦٠ .

(٢) من قصيدة " لا تكذبي " ألحان مغترب – ص ٣٣ .

بقي من استجلاء معالم وحدود اللون في صور الزمخشري إشارةٌ إلى نقطتين ، أولاهما التنبيه على تعثر الشاعر أحياناً في تلوين المواد ، حيث تضطرب في يده الفرشاة فيضع اللون في غير موضعه الصحيح ، من مثل ما كان في قوله :

والمدنفُ الملتاعُ في حيرةٍ … تضرِّج الأفكارَ منه بالسوادِ[1]

فالخلل واقعٌ من معارضة فعل التلوين مع اللون الناتج عنه ، إذ ليس السواد مما يتناسب مع فعل التضريج ، إنما هو " الاحمرار " الذي يختص بهذا الفعل وبصفته ، فيقال على سبيل المثال :

فلانٌ ضرّج فلاناً بالدماء ، وهو مضرّجٌ بالدماء ؛ لصبغ الدماءِ الأجسامَ بالحمرة ، ومثله تضرّجت وجنتها بحمرة الخجل .

وثاني النقطتين الواجب الإشارة إليهما ، أنّ اللون عند شاعرنا – وعند غيره – لا يرد بمعزلٍ عما سواه من العناصر ، بل يتجاورُ في تشكيل الصورة مع البعدين الحركي والصوتي ، كليهما أو أحدهما . وهما بالمثل ، يراوح كل عنصر منهما بين الانتظام مع رفيقيه في صورة واحدة ، أو الاكتفاء منهما بواحدٍ يظهر معه في تلك الصورة ، مفسحاً المجال للآخر في صورة غيرها .

• • •

الصوت والحركة

والباحث في طبيعة وموقع العنصرين ، الصوتي والحركي ، في تشكيل الصورة الشعرية عند الزمخشري يجدهما يلتقيان مع اللون في شيء من خصائصه الآنفة الذكر ، فهما يردان في أعيان صوتية أو حركية تتخذ طابع العَلَم لصوت من الأصوات أو حركة من الحركات ، من مثل التصفيق ، والغناء :

ويا قلبُ لا تجزعْ وصفقْ بشاشةً … وغرِّد ووارِ الحزنَ والشجوَ في لحدِ

وما لحدُها إلا حنايـاكَ فابتسمْ … وغنِّ كشحرور الخمائلِ بالسعدِ[2]

والصدى والنواح :

اسكني في الضلوعِ أو لا فنوحي … وأصيخي إنّ الصدى لمعيدُ[3]

---

(١) من قصيدة " يا عقرب الساعة " – مج الخضراء – ص ٧٥ .

(٢) من قصيدة " هذه نفسي " – مج النيل – ص ٢٠٣ .

(٣) من قصيدة " زفرات " – مج النيل – ص ١١٩ .

والتغريد واللحن :

فـإذا غـرَّد الحمـامُ بلحـنٍ   فـي العوالـي لشـدوه أصـداءُ[1]

والصفير والولولة :

وطـال بـي المطـافُ فجئـت قفـرًا   تصفّـر فـي جوانبـه الريـاحُ

....

فقلـت : لعلـه يرثـي لحـالي   فولـولَ ، ثـم قـال : إليـك عنـي[2]

وما يشاكل ذلك من الأصوات المصرّح بأسمائها .

ومن مثل الرنو والحملقة :

- كـلُّ عـينٍ ولا تحـوط سـوى المجـدود   ترنـو لكـي يفيـض العطـاءُ[3]

- وعنـد شـطيك أنظـارٌ محملقـةٌ   ترنـو إلـى زَبَـدٍ فـي اللـجّ هـدّار[4]

والتلوّي والجثو :

- يتلـوّى لأنّ فيـه جراحـاً   مـن قنـاةٍ أطرافـها لـن تلينـا[5]

- تجثـين عنـد نَحْرِهـا   لاهثـةً كالمجـهدِ[6]

والرفيف والغمْز والتقطيب :

- تريك المنايا تحت هدبٍ مُجنَّحٍ   يـرفُّ ويلـهو وهـو بـالغمز يُخْـرِقُ[7]

- وعلـى وجهـه المُقطّـبِ رُحْمـى   وهـو مـن رحمـة الفقـير بُـراءُ[8]

---

(١) من قصيدة " موكب السعود " – مج النيل – ص ١٩٧ .

(٢) من قصيدة " إليك عني " – مج النيل – ص ٣٨٤ – ٣٨٥ .

(٣) من قصيدة " الطلاء الزائف " – مج النيل – ص ١٢٦ .

(٤) من قصيدة " عروس البحر " – مج النيل – ص ٢٦٧ .

(٥) من قصيدة " إلى الصخرة " – مج النيل – ص ٢٣٢ .

(٦) من قصيدة " ساعتها " – مج النيل – ص ٤٠٥ .

(٧) من قصيدة " في هيلتون " – مج النيل – ص ٥٣٠ .

(٨) من قصيدة " الطلاء الزائف " – ص ١٢٧ .

وغيرها من الحركات .

كما يرد هذان العنصران ضمن مواد يصدران عنها ولا تمثّل هي بذاتها حركةً أو صوتاً ، ويكون استشعار المتلقي لهما من خلالها توظيفاً لروابط بين العنصر منهما ومصدره الماثل في الصورة ، يتحقق بها قانون التداعي في تصوّر ذلك المتلقي ، فيحضره عزف الناي والمزمار والقيثار بمجرد ذكر هذه الآلات في قول الشاعر :

والذكريات طيوفٌ عند ربوتها — فرط الحنين له بالخفق مزمارُ
وفي التلال الصدى مازال يرجعه — عن طيب ليلاتنا في السفح سُمّارُ
ونستعيد حكايات الهوى نغماً — أنفاسها نايه ، والصفو قيثارُ(١)

ويثير ذكر " الرعد " ثقافته الصوتية فيستعيد " الهزيم " وهو يتلقى هذه الصورة :

ملء كفي من الأماني وعودُ — وبنفسي من الشجون رعودُ(٢)

أما الحركة ، فترد في بعض التعبيرات من وراء سُتُر ، لكنها لا تخفى على من يستقبلها ، إذ تلوح له عبر ارتباطاتها بالمادة البادية ، والتي تمدّه بمعرفتها خبراته وتجاربه ، كالارتباطات بين البرق والحركة في لمعانه وبريقه ، واللآلىء ونصيبها أيضاً من البريق والتلألؤ اللذين يمنحان بعداً حركياً ، والنجم وما له من مثل ذلك ، والثَّمِلُ ولازمة الترنُّح والتخبط في حركته ، وهي جميعاً محطّ عناية الشاعر في تقديم صوره ، والتي كان منها قوله في ذكر (البرق) :

أم السرابُ الذي قد كنتُ أحسبه — ريّا لنفسيَ برقٌ ماله مطرُ ؟(٣)

وفي قوله يصف النجم :

كلُّ نجمٍ وحوله هالةُ النورِ نفوسٌ خفاقةٌ بالنشيد(٤)

وفي تطرّقه للآلىء قائلاً :

---

(١) من قصيدة " ليالي قربص " – مج الخضراء – ص ٣٩ .

(٢) من قصيدة " زفرات ٢ " – مج النيل – ص ١٢١ .

(٣) من قصيدة " يا عيد " – مج الخضراء – ص ٢٨٨ .

(٤) من قصيدة " الصبر ١ " – مج النيل – ص ٣٥٨ .

أنــا باللّـــهِ لا بصِـــوغِ اللآلـــي سـوف أحظـــى بـــأعذبِ الآمـــالِ[١]

أما الثَّمِل فيوافيك بحركته حين يأتي على ذكره قائلاً :

إذ بـــه النـــاسُ ثمـــالى رقـــدوا فقـدوا الحسَّ فغطّـوا فـي المنـامِ[٢]

وحركة التخبط المرتبطة بهذه المفردة سريعة عاجلة لا تعدو مساحة المفردة نفسها ، إذ تتحول بتجاوزها إلى السكون في تقرير حال النوم والرقود لأولئك الثُّمالى .

وتجمع بعض المواد العنصرين معاً ، فتوحي لفظةٌ ما بالحركة والصـوت ضمنـاً دون التصريح بمسمّى أيٍّ منهما ، وهو أمرٌ تلحظه في تلك الألفاظ المشيرة إلى الموج والقلب والأنفاس والأعاصير والقصف وما إليها من ألفاظٍ لمواد يترافق فيها الصوت مع الحركة، على النحو الذي تراه في الشواهد التالية من صور الزمخشري :

فمن الصور المعتمدة في توليد العنصرين معاً على لفظة " القلب " ، قول الشاعر :

لقلـــوبٍ علـــى الوفـــاء تلاقـــتْ وتســـاقت سُـــلافةً مـــن صفـــاءِ[٣]

ويقول في أخرى :

فالتـي تُلهبُ حُبِّـي

تُشعل النارَ بقلبي[٤]

والقلب في الصورتين صوت وحركة ولون ، إذ يبـادرك وروده في النـص بـالحمرة والخفقان وحركة الانقباض والانبساط التي تُحدث ذلك الصوت .

ومثل القلب " الأنفاس " ، في الجمع بين أكثر من عنصر ، فهي لا تقـدم لونـاً مـن الألوان ، لكنـها تستدعي العنصرين الآخرين باسـتدعاء متلازمـتي الشـهيق والزفـير والصوت الناتج عنهما والدالّ على عملية التنفس ، كما هو الأمر في هذه الصورة التي توظفها :

---

(١) من قصيدة " الحرمان ٤ " – مج النيل – ص ٣٧١ .

(٢) من قصيدة " أنا والليل " – مج النيل – ص ٢٣٤ .

(٣) من قصيدة " صيدح الحب " – مج الخضراء – ص ٨٢٠ .

(٤) من قصيدة " أنشودة الساهر " – مج النيل – ص ١٣٢ .

في خيوطِ الضياءِ من مطلعِ الفجرِ ، وأنفاسِ باسماتِ الزهورِ(١)

أما الأعاصير والقصف فارتباطاتهما الحركية واسعة النطاق ، من تعدّد مراكز ووجهات تلك التحركات وتحولها بفعل العوامل المختلفة ، بينما يمكن حصر صوتيهما في طبقتين محدودتين على وجه التقريب ، هي في الأول صفير وفي الثاني دويّ ، وكلاهما ينشط في التصورّ الحسي للمتلقي حين يجدهما في قول الشاعر :

وأعاصيرُ ظنوني

تترامى بأنيني

من هوىً مزّق قلبي شجناً(٢)

وقوله :

في يميني من بارقِ الأملِ الغافي وميضٌ أثار حولي رُعودا

وعلى قصفِها تَلَجْلَجَ مني القلبُ فانسابَ في العيونِ عُقُودا(٣)

وما على شاكلتها من الشواهد .

• • •

والحق أن تفتيت عناصر الصورة على هذا النحو – الذي يتطلبه جانب تقصّي الظاهرة أو المادة المدروسة – قد قضى على كثير من حقيقة دورها وفعاليتها في إنجاح الصورة وتزويدها بالإيحاءات والطاقات الجمالية والحيوية ، الأمر الذي لا يتبين إلا ونحن نقف على هذه العناصر وهي تنتظم في درجات ومستويات متنوعة عبر أفنونة من أفانين شاعرنا التصويرية التي عبّأ بها شعره وجاء منها عقوداً نظيمة، تروق السامع والقاريء، وأظنها كانت ترضي قائلها الذي وجد فيها متنفساً عن أشجانه وتباريحه ، وعواطفه ومرائيه ، كهذه المقطوعة " الطبيعية " البديعة من قصيدة " مع الفراشة المرحة ...؟! ":

غرِّدي يا فراشتي كالبكورِ   واغمري الأفقَ بابتهاجٍ ونورِ

---

(١) من قصيدة " رسالة " – مج النيل – ص ٤٠٦ .

(٢) من قصيدة " زورق الأحلام " – مج النيل – ص ٤٤٦ .

(٣) من قصيدة " إلى سراب " – مج النيل – ص ٦٧٧ .

صفقي وانشري البشاشةَ (م) فالدنيا ربيعٌ موشّحٌ بالزهورِ
ومعاني الجمالِ تومضُ بالإيناسِ في كلِّ خافقٍ مخمورِ
والنجومُ التي توصوصُ في الأفقِ تُناغي بالنورِ ماءَ الغديرِ
وروسُ التلالِ تسبحُ في الإشعاعِ في جوِّ عالمٍ مسحورِ
والأماني العِذابُ تضحك كالأزهارِ يَندى خميلُها بالعطورِ
وطيوفُ الجمالِ ترفل في البِشْرِ ، وروض المنى زكيَّ العبيرِ
وزهورُ الرياضِ ترقدُ في الماءِ بجُنْحِ الدجى وخلفَ الصخورِ
وحفيفُ الغُصونِ يسكبُ في الأجواءِ أنفاسَ زهرِها المنثورِ
وجناحاك يخفقان من الفرحةِ في فيئِها كقلبي الأسيرِ[1]

تأخذنا المقطوعة إلى صورة رائعة للحياة تبهر العينين بفاتن الألوان ، وتطرب الأذنين بعجيب الأنغام ، وتملأ الأنف بطيِّب الروائح ، كما تأسرنا بدفقِ الحركات الفطرية الجميلة فيما تصوّره من مظاهر . وإذا نحن تلمسّنا هذه العناصر وجدناها منثورةً في كل مساحات المقطوعة : ضمنية وصريحة ، إذ تطالعنا بهجة الألوان في ذلك الربيع الموشح بالزهور ، والتلال السابحة في الإشعاع الساحر ، وبديع الزهر الراقد في الماء ، وخطوطٍ أخرى يخدم الصورة بها عناصر كالنور والدجى والروض .

وتلقانا فنونٌ من الأصوات تأنس إليها النفس وتسلو بها ، إذ نسمع منها التغريد والتصفيق والمناغاة والضحك وحفيف الغصون ، فتمضي بنا إلى مرحلة أخرى من التلذذ بالجمال تنضم إلى سحر الألوان ومهارتها في الإمتاع والاستحواذ .

ويخيَّل إلى المرء أن الأبيات مائجة متحركة لتشبُّعِ صورها بالحركة ، فليس من خط إلا وهو يحمل انتقالاً مكانياً ناجحاً في توليد طاقات حركية نفسية ، ويعدّ الاستهلال بذكر الفراشة بكل ما يبادر به اسمها من صور الرفيف والطيران ، أول خط حركي في الصورة ، يليه سيلٌ من الانتقالات والتحركات في كل الأفعال : أمراً وماضيةً ومضارعةً ، وفي المفردات المتضمنّة بعداً حركياً أصلياً فيها كالأنفاس والقلب ، وتأتي

---

(١) مج النيل – ص ٧٠٩ .

بعض المفردات جامعةً للأمرين فهي فعل حركي من مثل لفظة (يخفقان) التي تقدّم موجةً حركية عالية .

ولأن الصورة تستلهم الطبيعة التي ترسمها في الوقت نفسه ، فإنها تترسم الواقعية في نقل تلك الحياة عبر الكلمة ، فتنفح العناصر بين الفينة والأخرى بُعداً عطرياً تكمل به المعايشة ، وهو بُعد تتنوع مصادره ، ويتفاوت فوح أريجه ومقداره بتفاوت تلك المصادر التي كانت في اللوحة زهوراً ، وخمراً ، وماءً ، ونسائم ، وكان وجودها عبر اللوحة امتداداً من خلال عناصر متعددة وصفات متنوعة منها حفيف الغصون وما فيه من الإشارة إلى النسائم لكونه أثرًا عنها ، والعطور والعبير التي هي خلاصة تلك المصادر وعين الرائحة المشمومة .

ويبدع الزمخشري في توظيف العناصر الثلاثة في قصيدة الحنين إلى مكّته الحبيبة ، والمسماة " إلى المروتين " ، إذ تنتظم صورها في مقطوعات راقصة ، مؤثرة اللفظ والدلالة ، بارعة الاختيار والتنسيق . منها قوله :

أهيمُ وفي خاطري التائهِ ... رؤى بلدِ مشرق الجانبين
يطوف خيالي بأنحائهِ ... ليقطع فيه ولو خطوتين
أُمرّغُ خدي ببطحائهِ ... وألمسُ منه الثرى باليدين
وألقي الرحال بأفيائهِ ... وأطبعُ في أرضِه قبلتين

• • •

أَهيمُ ، وللطيرِ في غصنِهِ ... نواحٌ يزغردُ في المسمعين
فيشدو الفؤادُ على لحنِهِ ... ورجعُ الصدى يملأُ الخافقين
فتَجري البوادرُ من مُزْنه ... وتُبقي على طرفه عَبرتين
تُعيدُ النشيدَ إلى أُذْنه ... حنيناً وشوقاً إلى " المروتين "[(١)]

والممتع في تقصي معالم التشكيل في اللوحتين السالفتين أن يبدو الشاعر كأنه يقسّمها على أساس صوتي وحركي ، فيمحور إحداهما حول خطوط الصوت ، ويمحور الأخرى حول الحركة ، ثم يوشي كلاً منهما بيسير من معالم أختها .

---

(١) مج النيل – ٣٨٧ .

فالمقطوعة الأولى تكاد تكون حركية صِرفة بهذا الكمّ العظيم من الحركة في الهيام والتّيه والتطواف وقطع الأنحاء ، ثم في مظاهر أقوى حركة تظهر فيها (الخطوتين) ، و (تمريغ الخد) في البطحاء ، و (لمس) الثرى باليدين ، و (طبع القبل) على الأرض ، وهي جميعاً مما تنهض ابتداءً لحكاية الحركة ورصدها وتسميتها .

وعلى العكس منها ، تأتي المقطوعة الثانية التي تولي جلّ عنايتها لعنصر الصوت فتطالعك بالطير وهو ينوح ويزغرد على الغصن ، ثم الفؤاد وهو يشدو على لحن ذلك الطير ، ثم الصدى المدويّ في المشرق والمغرب ، وهذه درجةٌ من الصوت عالية ، ثم يردُ ذلك النشيد المعاد . وتتخذ الصورة مراكز تقوي فيها الخاصية الصوتية ، فتنطلق من أعيان أدواتها ووسائلها والتي جاءت من خلال المقطوعة في لفظتي " المسمعين " و " أذنه " .

وما تبقى من عناية اللوحة مصروفٌ إلى شيء من الحركة في الهيام ، وجري البوادر من المزن ، وملمح السكون والاستقرار – وهو ذو صلة حركية – في بقاء العبرتين على الطَرْف ، وهذا الأخير ركيزة اتكأت عليها الأبيات في الالتفات إلى بداية القصيدة ، إذ كانت العبرتين الباقيتين في عيني الشاعر ، بذرة الحياة للشوق والحنين ، والواصل القوي الذي يظل الشاعر بوجوده يتذكر نشيد الوطن والوطنية كما يشير إلى ذلك قوله :

تعيد النشيد إلى أذنه

ولو آذنت الصورة بانسكاب جميع الدموع وفروغ العين منها لما كان للتعبير ما يثبت فيه هذه الدلالة ، وبقى تصوّر المتلقي خالياً من الالتفات إلى هذا الجانب أو ربما سرى إليه الظن بانقطاع حزن الشاعر بعد انتهاء بكائه .

• • •

والأنس بالصوت والحركة في تصوير الزمخشري ، وإعمالهما في تكوين اتجاه عاطفي يرغب الشاعر في إيصاله إلى المتلقي وغرسه في وجدانه ، مما مضى عليه أكثر شعر الزمخشري ، لتعدد مسارب التصويت والتحريك في التعبير . غير أن ذلك منه يعلو ويهبط ، ويرتخي ويشتد في مواضع ومواضع ، ولعلها طبيعة الموضوع المصوَّر ، ومقادير الصوت والحركة المستخدمة في تمثيل التجربة ، هي مما يجتذب المتلقي ويشجعه على تتبع خطوط الصور ومتابعة تطوّر الحدث عبرها .

وتجربة الزمخشري مع كلبه " بيجو " التي أفصح في تصويرها عن جوانب عديدة من وفاء هذا الحيوان ، وبراءته الفطرية ، وعفوية أفعاله وتحركاته ، هي إحدى التجارب اللافتة بموضوعها أولاً ، ثم بدقة رسم العناصر والأفعال فيها ، وأظن المقطوعة التالية – والأبيات فيها باختيار – تمثل قمة التدفق العاطفي للشاعر تجاه هذا الموضوع في القصيدة بأكملها ، وقمة الأداء الحركي المصوّر :

سلاماً أيا بيجو وشوقاً أبثّه ... إليك أيا هذا الصديق المؤدبُ

ألفتُ نباحاً منك والليل مطبقٌ ... وذقتُ حناناً منك والكون غيهبُ

• • •

أليس غريباً أن أرى فيك مؤنسي ... له عند أقدامي وسادٌ وملعبُ

فإن غبتُ عنه ضاق بالبعد حسرةً ... ويلهث مكلوماً وعنّي ينقّبُ

وإن أغمض الجفنَ النعاسُ رأيته ... يخلّي سبيلي للمنام ويهربُ

وإن طاف بي طول السهاد رأيته ... وفي نشوة المزهوَ يأتي ويذهبُ

وأدعوه يا بيجو فيرفع ذيله ... حواليَ بين الزهر يلهو ويلعبُ

وبادلته حبيَ فقدّر مخلصاً ... وإنّ وفاء الكلب - قِدْماً - مُجرَّبُ[1]

إنه بالتأكيد فيضٌ من المشاعر الصادقة التي لم تعمل الصورة على تقديمها فحسب ، بل وأعطت من براءة ذلك الكلب ووفائه الفطري ما يبررها ويدعمها .

ومثل هذه المشاعر الفياضة المتجلية بعناصر الحركات والأصوات الدالة على سلوكيات الأطراف المصوَّرة ، يستطيع الشاعر خلقها في نصه بطريقة مغايرة ، هي أيضاً ناجحة ، وربما فاق نجاح ما تؤديه للتعبير من حيوية وإيحاء ما يكون من سالفتها .

فالشاعر يعمد أحياناً إلى تعطيل عنصري الحركة والصوت في صورته ، فينتج عن ذلك كتلةٌ شعورية ضخمة تتزود لقوتها من بدهيّة وقوع التمرُّد على شتى صور القيد والحبس ، ومن تزامن ذلك مع استقطاب التعطيل للحاسة المؤهلة للتعامل مع العنصر المشلول ، وبالتالي تنشيطها لالتقاط خطوط صوتية وحركية كامنة ، الأمر الذي ينعكس على طاقات النفس وكوامنها .

---

(١) من قصيدة " بيجو " – مج النيل – ص ٢٥٩ .

ويقع التعطيل في الصورة بإيجاد علة تضعف أو تزيل أحد العنصرين ، أو بإيجاد الحالة المضادة له ، ومن الأول ما سبيله سبيل (يتمتمون) وَ (بحة المخنوق) وَ (مخنوقة المقاطع) ، وَ (معقود اللسان) وَ (خافت الإيقاع)(١) وغير ذلك مما جاء فيه الصوت ضعيفاً محاصراً ، يُسمع في أشد قوته تمتمةً وخفوتاً ، ويصل في أضعفها إلى حدّ (الاختناق) و (الانعقاد) الدالَّين على الانقطاع . يقول الزمخشري في إحدى صوره المفيدة من تلك الأحوال :

ويتمتمون ببحة المخنوق يأمل في النوال(٢)

إن التمتمة صوتٌ خافت متراجع ، لكنه أكثر تراجعاً وانهزامية حين يصدر ببحة المخنوق ، فإضعاف الضعيف قضاء عليه ، والبحة ضعف يلابس مثله ، وهي لفعل الانقطاع ألزم إذا كانت للمخنوق الذي يغيب صوته .

وهذا الاختناق عارضٌ يعتري الكلمات والعبارات أيضاً فيلجمها ويكتمها . إنه ما تقوله الصورة التالية وهي تعاود توظيفه :

ذَوَّبَتْها الآلام في عمق نفسي ثم سالت بذوبها الكلماتُ

وهي مخنوقة المقاطع في الطرسِ ، وقد مال بالحروف السباتُ(٣)

تبدو مظاهر موت التعبير واضحة ، فالحركات مخنوقة المقاطع ، وقد مضى هذا الاختناق بحيوية حروفها فمالت للنوم والاسترخاء والانطفاء ، ليتفجر في مقابل ذلك سيلٌ من الغضب والتمرد النفسي على هذه القيود التي تمكنت مما يصعب صيده وأسره .

ومن هذا القبيل تأتي عناصر حركية مقيَّدة ، فيورثها القيد وهناً وتراجعاً ، من مثل شأنها في قول الشاعر :

وتعثرت في الطريق فلا ألمح حتى وميض برقٍ لآلِ(٤)

(١) انظر الأخيرتين في قصيدة " الرؤى " – مج النيل – ص ٦٦٨ .

(٢) من قصيدة " من المنام " – ص ٣٦٤ .

(٣) من قصيدة " سوف أحيا " – مج الخضراء – ص ٢٩٩ .

(٤) من قصيدة " الحرمان ٤ " – مج النيل – ص ٣٧٢ .

فالشاعر يتحرك هنا ، لكن حركته حائرة متأخرة لتعثر خطواته في الطريق .

وهو يعيد ذكر تعثره في دروب حياته في موضعٍ آخر ، غير أنه يعيده مصحوباً بصوت العزيمة والإصرار الذي لم يكن في الصورة السابقة :

لا تسأم العثرة بين الدروب

فالموعد الأخضر عند الغروب

بين التلال البيض خلف السهوب

يضمّد الجرحَ بلقيا الحبيب[1].

وقد ينتابُ التعطيلُ عنصري الصوت والحركة من وصف الشاعر أحوالاً مخالفة لحالتي التصويت والتحرك ، كالصمت الذي يُعد أبرز ما يضاد الأول منهما ، والشلل والقعود اللذين يعطلان الثاني بما فيهما من السكون والثبات النسبي . وهذه واحدة من صور الصمت الصائت بوقعه النفسيِ الكبير ، جاء فيها :

فكل خاطرةٍ تجلو لنا صوراً وحولها من جلال الصمت أسوارُ[2]

إن أسوار الصمت التي تحيط بتلك الصور المتواردة على الشاعر مع الخواطر ، هي رمزٌ لقداسة ما يرتبط بها من ذكريات ، ولعجز العبارات عن مواكبة إيحاءاتها والإلمام بمبلغ علوقها بشغاف قلبه ، ذلك العجز الذي يبدّده الصمت حين يؤدي عن اللفظ مالم يؤده . وهي نظرية يؤمن بها الشاعر ، إذ يُلمح إليها هنا ، ويقررها – مُعلنًا – في موضع آخر من قصيدة " مع الصمت " بقوله :

الأفق قد ضاق بما نحملُ فالصمتُ من إفصاحنا أجملُ[3]

وإذا رغب في قطع ذلك الصمت ، فإنه لا يفعل ذلك بصوت صاخب ، إنما يمزج عبقرية التعبير فيه بسحر الهمس ونعومته :

ونغمر الصمت بهمس الندى والعطر نشوانٌ بما ينقلُ[4]

• • •

(١) من قصيدة " الموعد الأخضر " – مج النيل – ص ٤٤٨ .
(٢) من قصيدة " ليالي قربص " – مج الخضراء – ص ٣٧ .
(٣) مج الخضراء – ص ٤٨ .
(٤) السابق..

وتعطي لفظتا " قعيد " و " مشلول " وما في حكمهما ، إيحاءات مشابهة في ميدان الحركة ، فهي تقضي على حياة هذا العنصر أو تحدُّ من طاقاته ، ويجد المتلقي من أثر تفاعله مع حالات الحبس والتعقيل المصوَّرة تياراً عاطفياً يتدفق في نفسه ، ربما غلب عليه طابع الشفقة ، أو طابع الغضب وإعلان الرفض والتمرد .

ومن صور الزمخشري التي قدّمت هذا الجانب من التعطيل الحركي ، قوله :

وأنا طائرٌ أريد انطلاقاً فإذا بي من الشجون قعيدُ(١)

وكثير من عطاء الصورة الشعوري ناتج من هذا التقابل والاصطدام بين الحلم والواقع ، وما أمِلَ الشاعرُ أن يكونه ، وما كان عليه أمره في الحقيقة ، فهذا الحالم بالتحليق والانطلاق ، الذاهب إلى تصوّر نفسه طائراً ، يستيقظ على حقيقة لا تروقه تريه نفسه قعيداً عاجزاً عن فعل السائرين على الأرض ، فكيف بالطير المحلّق في الفضاء .

وتأتي قصيدة " خفقة شاعر " بصورة أخرى من صور العجز الحركي ووهن الخطوة ، حيث هذا البيت :

فدكدك منه العزمَ ثم رمى به إلى القاع مشلول الحجى والخواطر(٢)

وحركة الحجى والخواطر معنوية متخيَّلة ، وبالتالي فتعطيلها خيالي لا تدركه الحواس ، لكن الأنفس التي عاشت حيرة الفكر وتيه المقصد ، وإعتام البصائر في موقفٍ من مواقف الحياة ، تستطيع ملامسة هذا العجز الذي يفجّر فيها مشاعر متمردة تتناسب قوتها وقوة وقع الصورة .

• • •

(١) من قصيدة " زفرات ٢ " – مج النيل – ص ١٢١

(٢) مج الخضراء – ص ٧٧ .

المبحث الثاني

منابع الصورة

جاءت المنابع التي استلهم الزمخشري صوره منها متعددةً بما يتلاءم وغزارة نتاجه الشعري الذي يتنقّل في الأغراض والقضايا والمعاني . وقد كانت إفادته من هذه المنابع على تفاوت ؛ حيث بدا ميّالاً إلى بعضها أكثر من بعضها الآخر ، وكان ميله يتخذ طابعاً واعياً ينبع من الإعجاب بالمصدر أو من الارتياح إلى مستويات التعبير التي يقدمها ؛ وهذا ما يمثّل له أداء الطبيعة وعناصرها في الصور التي تستلمها .

كما كان في أحيان أخرى يتخذ طابعاً غير واعٍ تخلقه قوة ذلك المنبع وقربه أكثر من الشاعر ، كقوة الإنسان " المصدر " : شخصه ، وملابسات حياته ، وأحداث تلك الحياة .

وعلى أساسٍ من هذا التفاوت في ميل الشاعر للمصادر المختلفة ، والذي بدا من خلال التفاوت في مقادير الإفادة من تلك المصادر في صوره ، أمكن ترتيب المصادر التي وُجد الشاعر يستقي منها مادته التصويرية وفق السلسلة التالية :

أ – الطبيعة .

ب – الإنسان .

ويكاد هذان المصدران يتعادلان في مقدار الصور المفيدة منهما .

حـ – التراث الديني .

د – التراث الشعبي .

هـ – الخيال .

• • •

أ - الطبيعة :

مثلت الطبيعة ملجأ للشعراء يجدون في عوالمه ما ينفثون فيه آلامهم وآمالهم ، وأحزانهم وأفراحهم . فقد كان في مظاهرها الجمة المتنوّعة ما يملك القدرة على معادلة تلك المشاعر المتقلبة ، لوجود الساكن منها والمتحرك ، والهادىء والصاخب ، واللّيِّن والصلب ، والمتدفّق والضحل ، وما إلى ذلك مما تفيض النفس الإنسانية بخواصِّه في أحاسيسها بالموقف والتجارب التي تمرّ بها .

والزمخشري يستفيد من مكونات الطبيعة بما يمكن تصنيفه في مجموعات ، تنطلق كل مجموعة من عنصر أساسي يتبعه عددٌ من العناصر المتجزئة عنه ، أو المركّبة له ، أو الملحقة به زمانياً أو مكانياً ، وربما غير ذلك . ومن هذه المجموعات تطالعنا مجموعة الماء وفيها الغيث والسحاب والمطر ، والبرق والرعد ، والبحر والموج ، والنهر والجدول ، وما شابهها مما يرتبط بالماء . ومنها مجموعة النار وفيها الجمر واللظى واللهيب والبركان ونحوها . والهواء ويتبعه الريح والعاصفة والإعصار والنسيم والرائحة ... الخ، والأرض ويتبعها الرمال والصخور والجبال والصحاري وغيرها . والسماء ومنها الفضاء والأفق والكواكب والشهب .... الخ ، والليل ويتبعه الظلام والقمر والنجوم ، وكذلك النهار وفي مجموعته الشمس والصباح والفجر والأصيل والغروب والسراب . وهناك مجموعة فصول السنة الأربعة : الصيف والشتاء والربيع والخريف ، ومجموعتا النبات والحيوان الغنيّتان بالعناصر ، ومجموعات أخر تصعب على الحصر والاستقصاء .

وتأتي مفردات كل مجموعة من المجموعات السابقة إلى جانب مفردات الأخرى في تحقيقٍ لواقعية النظام الطبيعي المصوَّر الذي ترد فيه المظاهر متجاورة متآزرة ، يقع التبادل بينها في التأثير والتأثر والأخذ والعطاء ، وطغيان الأقوى على الأضعف ، وما إلى ذلك من قوانين الطبيعة التي ألهمها الله إياها . فعلى سبيل المثال يركّب الشاعر إحدى لوحاته البديعة من معطيات بعض هذه المجموعات الطبيعية فيقول :

للندى ، والشبابِ والأملِ المنشو دِ في بردةِ " الجميل " معاني(*)

لربيعِ الحياةِ منه رياضٌ وله من زهورها وردتانِ

مقلةٌ تزدهي كنرجسةِ الرو ضِ وأخرى بخدِّهِ وجنتانِ

لابتسامِ الزهورِ في ثغرهِ الضا حكِ معنىً ، وللسنا آيتانِ

آيةٌ تنثر اللآلىءَ من فيـ ـه وأخرى نظيمُها من جُمانِ

للأماني العذابِ في كفِّهِ البضّةِ نهلٌ ! وللمنى منهلانِ

(*) الأبيات في تهنئةٍ للأديب " جميل قطان " بمناسبة عقد قرانه . والأصل في " معاني " التي انتهى بها البيت حذف الياء والتعويض عنه بتنوين كسر ، وإنما بقيت باؤها مراعاةً للوزن .

منـــــهلٌ يمـــــلأ الحيــــــاة ولـــه يـــومَ أُنْســـهِ ضِفَّتـــانِ
ضفــةٌ ترقــص الغصــونُ حواليـــ ــــها وأخــرى هُزَارهــا ألحـــاني
منــهلٌ ينــثرُ الأغـــاريدَ والبشــ ــرَ وتجــري بفيضِـــهِ فرحتـــانِ
فرحـــةٌ يـــوم أن هتــف السعْــ ــدُ ببشــرى ابتســامِ عقــدِ القــرانِ
فرحـــةٌ يـــومَ أن رقــصَ اليمـــ ــنُ ، وصــاغ الســرورُ آي التــهاني(١)

إن الشاعر يجنّد مظاهر عديدة لتقديم تهنئته ، وهو يتنقل في اختياره بين ما جـادت به الطبيعة مـن صـور الحياة والجمال في المناهل ، والزهـر ، والغصـون ، والضفـاف ، والرياض ، والربيع ، مما لا تضمُّه فئة واحدة ، بل تحضنه فئات مختلفة من كيان الطبيعـة ومعالمها ، ويمزج ذلك كلـه بملامـح أخـرى تومـض بإشـراقة الحسـن والجـلال ، فيقـدّم الطبيعة منتظمةً ومعاني الجمال في الشباب والأمل والضحك ، والجلال في " آيتـان " ، والبريق في " اللآليء " ، في خيطٍ مشترك من التصوير .

وهذه لوحة أخرى يقتطف فيها الزمخشري من السماء أفقها ومن الليل نجمه ، ومن الماء بحره وموجه ، ومن النهار الشمس والغروب والأصيل ، ويقتبس لصورته من النـار مسحةً حرارية في " اللظى " و " اللهيب " وفي ذكر النار نفسها ، فيقول :

أيـها البحــرُ هــل علــى شــطّكَ الباســمِ فــيءٌ وملجــأٌ للغريـــبِ ؟!
أم تُــرى هــل علــى موجِــكَ الراقــصِ مــأوى لتائـهٍ فــي الــدروب ؟!
كــان فــي حــالِكِ الدياجي مــع الســهدِ يــواري شــجونَهُ فــي الوجيــب
والنجــومُ التــي توصــوصُ فــي الأفــقِ تواســيهِ بالضيــاءِ الطــروبِ
وعلـــى خـــدِّهِ بقايـــا فـــؤادٍ ذابَ مـــن شـــقوةٍ لنـــأي الحبيـــبِ
ســالَ دمعــاً وعــاد مــن قَســوةِ اللوعــةِ نــاراً تنــمُّ عــن تعذيبــي

....

وخطـاي التــي تَنَـاهى بــها السـيرُ إلــى شَـطّكَ الطـروبِ الرحيــبِ
وقفــت بــي مــاخوذةً ترقُــبُ الشــمسَ وقــد ضُرِّجــت بلــونِ الغــروبِ

---

(١) من قصيدة " أغاني الربيع " – مج النيل – ص ٣٠ .

في أصيلٍ على مداه الأماني راقصاتٌ نديةٌ بالطيوبِ[١]

ومن روائع ما ينظم فيه الشاعر عقوداً من عناصر الطبيعة ، هذه اللوحة في وصف يوم شَتويٍّ ممطر :

كانت الربوة مغنىً للهوى مزّقت فتنتها كفُّ العراءِ
عشبُها الأخضرُ ملتاعُ الرؤى وردُها الناضرُ مبتلُ الرداءِ
أعتم الجوُّ فلا السحبُ التي تتباكى برذاذٍ ورُواءِ
لم تعدْ ترسل إلا هاطلاً صاخبَ المدرارِ مخروقَ الوعاءِ
فمشى الجونُ[٢] إلى غايتِه مسرعَ الخطوةِ يعدو للوراءِ[*]
قد طوى الأنجمَ في العِهْنِ الذي لملمَ الأقمارَ في كهفِ الشتاءِ
وصياصي الجوِّ في قبضتِه وهو يثغو برعودٍ ذي مضاءِ[*]
والشآبيبُ التي يرسِلُها قذفتْ بالصخرِ في بركةِ ماءِ
وعلى الربوةِ من أفواهِها ضرباتٌ أخرستْ صوتَ النداءِ
في الذي كان عليها يرتمي تحت حرِّ الشمسِ في ظلِّ الخباءِ[٣]

تكاد الصورة التي يرسمها الزمخشري تنطلق بالوقائع وأصوات العناصر وحركاتها وروائحها ، وهي تجمع مشاهد متفرقة في إطار واحد ينقل لنا أحداث ذلك اليوم المطير، وكيف أنه أغرق الوجود بالمياه بُعيد لحظاتٍ من غارته التي أعقبت فجأةً سكينةَ الربوة العارية .

والصورة تنتفح روعتها من براعة الشاعر في رسم كل عنصر وتقصِّي دقائق فعل الحدث به ، كما هو الحال في وصف النجم ووصف الصخر ، ووصف الشاعر نفسه ، ومن إدخال المفاجأة الزمنية في مؤثرات الصورة بفُجاءة حدوث الظاهرة المصوَّرة ،

(١) من قصيدة " مع البحر " – مج النيل – ص ٥٧٦ ، ٥٧٧ .

(٢) الجَوْن : الظلام (المعجم الوسيط ، مادة " جان ") .

(*) عطلّ الشطر الثاني من البيت تدفق تأثير الصورة بغموض الدلالة في رجوع الظلام إلى الوراء .

(*) في كلمة (ذي مضاء) خلل لغوي إذ ينبغي أن تكون (ذات) لتلائم الرعود .

(٣) من قصيدة " ربوة الملتقى " – مج الخضراء – ص ٥٧٦ .

وكذلك اكتسبت الصورة جمالها من إيجاد عنصر الدهشة والطرافة في تصوير بعض المواقف ، كالطرافة في تصوير غزارة الهطول بالانسكاب من وعاء مخروق .

• • •

والغالب في توظيف الزمخشري لشتى مظاهر الطبيعة أن يوافق خصائصها الواقعية ويخلع على كلّ ما يتفق وسمته من المشاعر ، فهو في إيراده لها يراوح بين جعلها دوالّ حقيقية أو جعلها دوالّ مجازية ، وفي الأولى يحتفظ المظهر بخاصيته تلقائياً ، أما في الثانية فيحرص الشاعر على مطابقة الدالّ منها على ما سيق له من الدلالات المتضمّنة ، فلا يكون اللظى واللهيب والنار إلا دالاً على ما يقبل خاصيته من المشاعر كالشوق واللوعة والحسرة وغيرها مما يوصف بالحرقة والحرارة ، ولا يأتي البركان إلا لمثل ذلك ، والصحراء دالّة على الإحساس بالضياع والتيه والظمأ إلى أمر ما ، في حين يتمتع الليل بازدواجية الدلالة لاتساع ظرفيته للأفراح والأتراح ، ومثله " الأيام " ، وهلّم جراً في قياس هذه المطابقة بين صفة المظهر ودلالته المجازية على كافة المظاهر . وهذه لوحة جديدة أضمها إلى سابقاتها لتزداد بها الإبانة عن مراعاة الشاعر للمطابقة في إعماله لعناصر الطبيعة ، جاء فيها :

كم قد ظمئتُ وتغريني الرؤى بندىً ... أحلى الروافد منه ومضة الآلِ
إليه أزحفُ والأيامُ بسمتُها ... قد ضاعفتْ ببريقِ الوهمِ أحمالي
وفي الحنايا حريقٌ كنت أكبتُه ... حتى رماني الجوى منه بأهوالِ
أذابَ فيَّ فؤاداً كلما انتفضتْ ... به اللواعجُ أجرى ذوبَه الغالي
وقد صحوتُ وحلمُ العمرِ يقذف بي ... إلى الضيّاعِ الذي قد غالَ آمالي
وما شكوتُ فلي كهفُ الدُّجى سكنٌ ... وإنّ حُلْكته ترثي على حالي
فيه النجومُ تبثّ الشدوَ من أَلَقٍ ... أفوافُهُ غمرتْ نفسي بأنفالِ[1]
وخلفَ أستارِهِ هيَّاتُ مُتكأً ... به سكبتُ بسمعِ الصمتِ موّالي

---

(١) الأنفال : الهبات . (المعجم الوسيط : نَفَل) .

ولا يزال الصدى يطوي المدى غَرِداً والأفق يشرق من تغريدها الحالي[١].

ويُعَدُّ هذا المنحى عند شاعرنا غالباً لا عامّاً ، إذ يقع الاستثناء فيه بمخالفة الطريقة في التعامل مع مظهر الغروب والأصيل الناتج عنه ؛ فإذا كان هذا المظهر « يقترن ... عند كثير من الناس بضروبٍ من الحزن والهموم ، والشعور بالوحدة حتى ولو كان المرء محاطاً بالإخوان ، ويقود أول شعاعٍ باهتٍ من أشعة الغروب إلى مجموعة من المشاعر القلقة الواجمة تصل إلى مرتبةٍ من الحزن الذي لا تعرف النفس له مرداً ولا تعليلاً »[٢] ، فإنه عند الزمخشري يقترن بدرجاتٍ من السعادة والمتعة والتلذذ بمعايشة لحظاته التي يستقبلها بفيضٍ من التفاؤل والبشر ووضوح المشاعر .

هذا هو يتأمل تلك اللحظات بكل عناية ، مستشفّاً منها معاني التفاؤل بقوله :

.... بأغانٍ تذوبُ في ضاحكِ الروضِ شذاً يغمرُ المدى بالفتونِ

في الأصيلِ النشوانِ يسترقُ الخطوَ ليندلحَ قبل زحفِ الدجونِ

والنسيمُ العليلُ يلفظُ في الأجواءِ أنفاسَ سرِّه المكنونِ

والروابي تميسُ في موكبِ البهجةِ دفّاقةً بأحلى الفتونِ[٣]

إن جميع ما أطلّ عليه الأصيل من المظاهر ينعم بالبهجة والفرح ويفيض بالعطاءِ ، فهذا الروض ضاحكٌ تُسعده أغنيات الصفاء في ذلك الوقت من النهار ، وهذا النسيم يعطِّر الأجواء مشاركةً منه في احتفال الطبيعة ، وتموج الروابي بخضرة المروج متراقصةً على ما يُطربها من الأنغام ، ومع هؤلاء المحتفلين جميعاً يظهر الأصيل الذي أشاع بينهم البهجة ، وبث فيهم النشوة ، حين بدا بنفسه نشوان طرباً .

و " للغروب " دورٌ قياديٌّ أعظم في صنع أجواء متفائلة حين يصوره الشاعر نشيداً يغني فيشجي غناؤه الدنيا من حوله :

---

(١) من قصيدة " حلم العمر " – مج الخضراء – ص ٧١٤ .

(٢) الطبيعة في الشعر السعودي منذ توحيد المملكة – ميمونة كلنتن – بحث مقدّم ضمن متطلبات الحصول على الماجستير – كلية التربية بجدة – عام ١٤٠٥ هـ / ١٤٠٦ هـ – ص ١٩٠ نقلاً عن " جوانب مضيئة من الشعر العربي " – لمحمد عبد الغني حسن – ص ٥٦ .

(٣) من قصيدة " سارقة العطر " – مج النيل – ص ٥١٤ .

أنا رغم الذي أحسُّ وما ألقاه من عاصفٍ عنيفٍ مثير
لم أزل أذكر المساءَ لدى الروضِ ، فتجري خوالجي في السطورِ

....

كيف أنسى ومغربُ الشمسِ مازال يعيدُ النشيدَ للديجورِ
كيف أنسى وفتنةُ الإغراءِ حولي تضجُّ بالتذكيرِ
والمرائي تموجُ في بُرُدٍ خضرٍ ، وقد غُلِّفَتْ بنوْرٍ ونورِ
والسفينُ المراحُ يضحكُ للموجِ ويشدو مجدافُه في حبورِ
كلها تذكرُ الأصيلَ الذي مرَّ ، وألقى وشاحَهُ للغديرِ
ومعانيه بالبشاشةِ إشراقٌ ضحوكُ الإشعاعِ والتعبيرِ[1].

ومن أعجب ما يقدّمه الزمخشري من ارتباطاتٍ بهيجة لهاتين الظاهرتين ، أن يتجاوز حدّي الإحساس بجمالهما وكسرِ قاعدة الكآبة فيهما إلى حد إيجاد العزاء فيهما واعتبارهما مظهرين للتأسي من أعباء الحياة وضغوطها :

وعلى الشطّ مقعدي قد تندّى … من نسيمٍ يهفّ وهو عليلُ
وصفيرُ الرياحِ حولي نحيبٌ … وأنيني على السكونِ عويلُ
والسقامُ الذي يذوّب أطرافي … سقاه بما يسحُّ النحولُ
كل هذا وإنني في مكاني … أتعزىَ بما يشيع الأصيلُ[2]

• • •

والطبيعة عند الشعراء مادةٌ يستعان بها في وصف الأحاسيس أو إظهارها والتنفيس عنها ، أو هي مادةٌ مقصودةٌ لذاتها ، تكون في الصورة المقدّمة غايةً لا وسيلة ، وهي في وظيفتها الأولى تخضع للاتجاه التقليدي الذي يُدرجها في معرض غرض رئيس آخر ، قد يكون الغزل أو المديح أو الشكوى أو غيرها . أما وجودها على المنحى الثاني فخاضعٌ

(١) من قصيدة " وكيف أنسى " – مج النيل – ص ٥٩٥ ، ٥٩٦ .

(٢) من قصيدة " الحجى الحالم " – مج الخضراء – ص ٦٢٣ ، ٦٢٤ .

للاتجاه الحديث – أو الاتجاه الوجداني – الذي يهتم بالطبيعة ويستشعر من خلالها قيم الجمال والحب والخير .

والزمخشري في تناوله لمعالم الطبيعة ومظاهرها يقدّم الاتجاهين السابقين ، وهو حين يتناول أولهما ، يُعمل كلّ ما يمكن إعماله من طاقات التصوير بالطبيعة مجازاً وحقيقةً ، فيتطرق إليها مثلاً ، وهو يشكو حزنه قائلاً :

قال لي ، والسكون يزحفُ في الليل ، ويمشي مكبّلاً بالظلامِ
وأنا ساهمٌ أُصعِّد أنفاسي ، وتغفو برجعها آلامي
والوجومُ الرهيبُ ينحرُ أيامي ، ويقسو على فؤادي الدامي
والنجومُ التي تضيء مدى الأفق تواري وميضَها في الغمامِ
وحفيفُ الغصونِ في الروضةِ الغنّاءِ يختال بالشذا المترامي
وخطى البدرِ فوقَ أجفاني الوسنى تناغي بوقعِها أحلامي

....

« **كيف تستلهمُ القوافي ومن أين ؟ وهل في الخيال ريُّ الظامي؟!**
قلت والبسمةُ الحزينةُ مزماري ، وأصداءُ زفرتي أنغامي :
« **إنني في الحياةِ عابرُ دربٍ وبكفِّ القضاءِ أُلقي زمامي** »[(١)]

وفيه يرصد الليل والظلام والنجوم والأفق والغصون والبدر من عناصرها ، ويصورها تصويراً وصفياً أفادت منه الصورة في خلق خلفيات شحذت التعبير وكثّفت إيحاءاته دون اتخاذها معادلات مجازية لجوانب أراد إبرازها في العنصر منها .

ويختلف الأمر في لوحاتٍ أخرى يودعها جملة من المظاهر الطبيعية ، في معرض الشكوى كذلك ، لكنه يجعل ما يختاره من تلك المظاهر طرفاً تبين به صفة أو خاصية أو حالة لأمر هي فيه أضعف وأخفى ، أو تصل به فكرة لم تكن لتتضح أو يستوعبها المتلقي دون الاستعانة بالصورة الطبيعية المستخدمة ، فيكون المظهر الطبيعي واجهة مجازيةً لدلالة أخرى .

---

(١) من قصيدة " قال لي " – ألحان مغترب – ص ٨٥ .

استمع إليه في إحدى تلك اللوحات :

يـا سـراباً تلاحـق العـينُ مـرآه وتَجْنِـي منـه الأمـاني وعـوداً

....

فـإذا أجـرت المدامـعَ آلامـي فعـذريَ أنّـي لقيـتُ النكـودا

كلمـا أرعـدتْ وثـار بـها الإعصـارُ غـالتْ بمـا تجيـش الجُـدودا

وأنـا غـارقٌ أجـدِّف فـي بحـرٍ ترامـت بـه المواجـعُ سُـودا

بـل أنـا تائـهٌ يميـل بـي الـدربُ لأبقـى علـى مـداه شـريدا[1]

هذا السراب ، وذلك الرعد ، وأيضاً الإعصار ، ما هي إلا عناصر طبيعية مرشَّحة للإيماء إلى مآسي حياة الشاعر الذي لم ينلْ من أمانيه إلا كما ينال الراكض خلف السراب ، ولم تهبْه أيامه – كما يرى – إلا شقاءً وآلاماً تُرعد وتعصف منتهيةً به إلى التّيه في حياةٍ عدّها " بحراً " يصطخب بالمواجع . وقد وجد الشاعر في خواصّ هذه العناصر ما يتكفّل بأداء صورة كمية وكيفية شافية لما يعانيه ويعالجه من تلك النكبات .

والملحوظ أن الزمخشري حين يحتفظ للعنصر المستخدم بدلالته الوضعية في الصور التابعة لهذا الاتجاه ، فيعني بالليل الليل المعهود ، وبالبحر ما يدل عليه ظاهر لفظه وكذلك بالنسبة لسائر مظاهر الطبيعة ، ويبتعد عن الدلالات المجازية لألفاظها ، فإنه – حين يفعل ذلك – يمارس مهارته في التعامل مع ذلك العنصر بين استحضاره لإضفاء خاصيته الحقيقية على الصورة ، أو التفنن في تصويره – إلتفاتاً إليه في الغرض القائم ، وبين إشراكه في التجربة الممثلة وخلع المشاعر المعبّر عنها عليه . فالليل – على سبيل المثال – موضع عنايةٍ فائقة من شاعرنا الذي لا يتوقف عند طريقةٍ واحدة في التعامل معه ، بل يروقه أحياناً الإفادة من خاصيته الزمنية في نفح روح الزمان للصورة المرسومة، وهذا هو الدور المنوط بالليل في قول الشاعر :

فيـك أغفـى النـاسُ إلا شـاعراً فـي حواشـيكَ تلـوّى لا ينـامْ

يكتـمُ الآهـاتِ فـي طيّاتِـهِ ويـوارى فـي حنايـاهُ الضِّرامْ

---

(١) من قصيدة " إلى سراب " – مج النيل – ص ٦٧٧ .

فإذا الليلُ تدجّى حُبست ... في حواشي الليل أخطارٌ جسامْ
فهو القفلُ على بابِ الورى ... ليس يرضى لَـهُمُو إلا الونامْ
وهو القيدُ لأقدامِ الألى ... تخذوا الدنيا عِراكاً واصطدامْ
فإذا الإعياءُ أفنى جُهدَهم ... طلبوا النومَ فحيَّا[*] بسلامْ
وحباهم بغطيطٍ فارتموا ... واستراحوا ؛ ليتهم عاشوا نيامْ[1]

فالزمخشري « حفظ لليل صورته الحقيقية من هدوءٍ يسكن إليه الورى ويسود فيه الوئام بعد عراك الدنيا وضوضائها ، وسترٍ يصون للخلائق أسرارها »[2] .

لكن الليل يتخذ مهمة أخرى ودوراً جديداً في الصورة التالية :

وهنا البهجةُ لاحتْ لعيوني ... في الدجى الراقصِ من عذبِ الشجونِ[3]

وفي ثانية جاءت على النحو الآتي :

كلما قلتُ : يا ليالِيَّ مهلاً ... قذفتْ من صروفِها أسواءَ
وأراها الغداةَ تملأُ أفقي ... بالرزايا وتنثُرُ الأدواءَ[4]

ويتمثل هذا الدور في حمل جزء من التجربة الذاتية للشاعر والمشاركة في تحريك أحداثها ووقائعها ، فالليل – أو الدجى كما تسميه الصورة – مرآةٌ عكست بهجة الشاعر وأحاسيس الفرح في نفسه ، فهو راقصٌ طَرِبٌ تلبيةً لمطلب النشوة الذي استدعته تجربة السعادة المصوّرة .

ثم هو – أي الليل – يتخذ موقعاً آخر في الصورة الثانية التي رسمته عابساً متجهماً يكيل الرزايا للشاعر المكلوم ، بل ويحتلّ مركز العامل الأساسي في وجود تلك الرزايا ، فهو الذي يقذف الأسواء ، ويملأ أفق الشاعر بالنكبات ، وينثر فيه الأدواء والعلل[*] .

(*) في الديوان " فحيِّي " ، والصحيح ما ذكرت .

(١) من قصيدة " أنا والليل " – مج النيل – ص ٢٣٤ ، ٢٣٥ .

(٢) الطبيعة في الشعر السعودي – ص ١٧٥ .

(٣) من قصيدة " هاهنا " – مج النيل – ص ١٣١ .

(٤) من قصيدة " إليها " – مج النيل – ص ٢٩٠ .

(*) يتعارض حكم الشاعر في هذه الصورة وما شابهها مع حقيقة براءة الزمان من الأحداث والغِيَر ، وأنها جميعاً مقاديرُ مرسلة من الخالق عز وجل .

و " البحر " كالليل في تنوّع فعالياته في صور الزمخشري ، فقد يلتزم وجوده في الصورة إطار الواقعية ، فيكون تصويره وصفاً ، وقد يخرج عن هذا الالتزام ويتسع نطاق حريته في التحرك والنشاط عبر الصورة ، فيظهر شريكاً يسهم في خلق التجربة ودفع عجلة حياتها . ومن دوره الأول تأتي هذه الصورة ، وهي لا تتوسع في تقديم الجانب الوصفي للبحر ، لكنها تستفيد من وجوده في تمثيل بُعد مكاني للحدث :

هناك عند البحرِ طافتْ بنا أخيلةُ الحبِ تناغي المساء[1]

فأخيلة الحب التي تراءت للشاعر مساءً ، راودته وهو يتنعّم بسحر البحر ، وتخلبه وشوشاته الغامضة .

أما دور البحر الثاني فيطالعك أحد شواهده في المحاولات البديعة من الشاعر لتفسير فيضان النيل :

فمن أثاركَ يا بحراً ذخائرُهُ تضيقُ عن حصرها الأرقامُ والكتبُ؟
أهلْ تغيرتَ في مجراكَ تُشْعِرُهُمْ بأنكَ البحرُ كالأيامِ تنقلبُ؟
أم غاظكَ اللهوُ في شطيكَ فانتفضتْ فيكَ الحفيظةُ تبغي القومَ أن يَثِبُوا؟
ليطرحوا الضِّغنَ والأحقادَ قاطبةً فإن أصاخوا كفاهُمْ عن أذاهُ أبُ !![2]

إن البحر صاحب ثائر ، وقد أثارت هذ الهياج أحوالٌ يقترحها الشاعر ويتوقع أن منها سببه ، وهو في تعداده لها يمنح البحر جوانب نفسية وعقلية تهيئوه للغضب والتفكير والإنكار أو الإقرار ، فيهيئوه من ثَمَّ لإدارة دفة التجربة والتحكم في مناحيها ووجهاتها .

والفجر أو " الصباح " ظاهرة طبيعية تتفتح فيها الزهور وتغرّد الطيور ويسري النسيم فواحاً بالعطر والشذا ، وهو إعلانٌ لأفول الليل وانبعاث " الحياة " من جديد في الكون . وقد تناول الزمخشري هذه الصورة " للصبح " في كثير من القصائد ، فكان فيها لازمة كونية لفترة زمنية محدودة ، وعدد بيِّن من المظاهر الفلكية التي يصحبها نوعٌ

(١) من قصيدة " عند البحر " – مج النيل – ص ٤٤٩ .

(٢) غضبه النيل – ن – ٢٥٥ . وحرف الجر في " كفاهم عن " زيادة مخلّة أضافها الشاعر للوزن .

من الشعور التلقائي بالبهجة والسرور .

همسَ الفجرُ للطيورِ بلحنٍ صبه النور في كِمامِ(*) الزهور
وتهادى به النسيمُ على الأغصان فانسابَ راقصاً بالعبير
غَرِداً والشذا تميسُ به الأفراحُ بسامةً بخيرٍ وفير
في صباحٍ لألاؤه صافح الكونَ بيمنٍ ، وغبطةٍ ، وحبورِ
هاتفاً بالنيامِ قد رقد الليلُ ، وضاعت أشباحه في البكور

....

فصحا الكونُ بعد أن عانق الفجرَ وفاضت أطرافُه بالسرور
ووشاحُ الدجى الذي تثاءبَ فيه الصمتُ ضوَى من السنا المنشور
فإذا بالحياةِ تطفحُ بالإشراقِ من مطلعِ الصباحِ المنيرِ(1)

لكن هذه الظاهرة تأتي أحياناً طرفاً فاعلاً في الصورة ، يعكس الوجدان والمشاعر التي يقتضيها الموقف ، لامن اختلاف آليته وما يتعلق به من ظواهر . بل من ارتباطه في تلك التجربة بما لم يعهد منه الارتباط به ، على سبيل الزيادة في حيثياته وخطوطه :

ومن خلفِ سترِ الدجى الغامرِ سمعتُ صدى هاتفٍ ساحرِ

يقول : انتظرْ سوف يأتي الصفاءْ
مع الصبحِ في بُرُدٍ من ضياءْ
ويجلو الهمومَ ، ويطوي الشقاءْ

....

ومن خلفِ سترِ الدجى المسدلِ سمعتُ صدى هاتفٍ مرسَلِ

يقول : انتظر سوف يأتي النعيمْ
مع الصبحِ في هَيْنَماتِ النسيمْ
ويأسو جراحَ الفؤادِ الكليمْ

....

(*) الصحيح في جمعها (أكمام) ومفردها (كُمّ) . انظر المعجم الوسيط مادة " كَمَّ " .

(1) من قصيدة " صباح الخير " - مج النيل - ٦٨٨ .

ومن خلفِ سترِ الدجى في خفاءْ سـمعت صدى هـاتفٍ بالغنـاءْ

يقول : انتظر سوف تـاتي الثمارْ

مـع الصبـح مجلوةً فـي ازدهـارْ

ويمشـي الربيـعُ ، موشّـى الإزارْ

وتصـدحُ فـي فينـه .. للفخـارْ[1]

تبدو مشاركة الصباح في إثراء التجربة واضحة في المقطوعات الثلاث ، فلم يعد هذا العنصر قاصراً على استصحاب ما أُلِف له من المظاهر والأحداث ، إنما جمع إليها ملامح أخرى ترافقه على غير عهد ، فمن المتوقع بحلولـه – المنتظر – على الكون أن يأتي معه صفـاء يجلو هموم المهموم ويطوي شقاءه ، ونعيم يداوي جراح الأفئدة المكلومة ، وأعجب من ذلك كله أن يكون ذلك الصباح ملتقىً لأكثر من واحد من مباهج الحياة التي لا تلتقي عادةً ، فيأتي بالثمار اليانعة في ربيعٍ زاهرٍ ، وكلاهما لا يرتبط بالصباح أولاً ، ولا يجتمعان في موسمٍ واحدٍ ثانياً ، فالثمار الناضجة مؤشر للصيف ، والربيع موسمٌ لاخضرار المراعي وتفتح الزهور وقلما يكـون أثره في النبات ثمراً يؤكل .

• • •

يأتي في مقابل الاتجاه الأول ، اتجاهٌ ثانٍ يتوجه فيه الزمخشري إلى الطبيعة من منظورٍ حديث ، فيقصدها في شعره لذاتها ، ويستنشق جمالها وفطرتها وأنس النفس بها ، مجانباً تقييدها بسلطة التجربة الذاتية في أيّ غرض من الأغراض .

وتناول الطبيعة في هذا الاتجاه أقلُّ مساحةً منه في سابقه ، لكنّه يضارعه ويضاهيه في النجاح بالصورة وتقديم فنية التعبير .

والشاعر لا يغاير في توظيف المظاهر بين المجاز والحقيقة ، فحكاية النموذج المصوَّر تقتضي توخي سلامة الدلالة من الازدواج ، وما يرد فيها من مجازات لا يغيّر من دلالته العنصر الطبيعي وإشارته الوضعية في اللغة في سبيل خدمة التجربة[2] ، أما أنفاس

---

(١) من قصيدة " انتظار " – مج النيل – ص ٥٦٢ ، ٥٦٣ .

(٢) حين يتغنّى الشاعر بالبدر فهو يعني به البدر حقيقةً، ومثله الطير ، والفجر ، وغير ذلك من المظاهر .

الشاعر ومثول تجربته عبر مثل هذه الصور فمحسوسٌ من تلذذه واستمتاعه برسم صورة وحركة كل عنصر منها ، وتلمُّسِه لقيم الجمال والفطرة فيها ، والتي تعكس بالتالي شفافة نفسه ورهافة حسه للظاهر والباطن من كُنْه تلك العناصر وخصائصها .

أو تُدرك تجربته عن طريق بوحه لتلك المظاهر ومخاطبتها ، أو حدوثِ خلافِ ذلك بمخاطبة المظاهر له ومناجاتها إياه بما يحصل به التخفيف عنه ، وفي كليهما استعانةٌ بالتشخيص – وهو وجه من المجاز – لا تخرج بالطبيعة عن أصل كينونتها أو تتحول بها عن إطارها العام ، إنما تمنحها كثافةً حيويةً ودفقاً حركياً وقوةً صوتيةً يزداد بها الوقع والتأثير . على نحو ما كان في هذا النموذج الذي استقرأ فيه الشاعر أحوال " طيرٍ " فصوّره راويةً يحدث عن نفسه ، فقال :

قال لي الطيرُ وهو يشدو بلحنٍ ساحر الحرس في صفاء الضياءِ
عبس الدهرُ غير أنّ وجودي باسمُ الأفق ، مفعمٌ بالسناءِ
فأنا الصادحُ الطروبُ وشجوى يملأُ الكونَ بالسنا والصفاءِ
أنا نشوانُ قد سكرتُ بدمعٍ من رحيقِ الأزهارِ عذْبِ الرَّواءِ
فأغني وقد تمازَجَ صوتي بعبيرِ الرياضِ والأنداءِ
وعلى الدوحِ راقصٌ كالأماني وخيالُ المنى رجيعُ غنائي
ومقاميَ الروضُ الزكيُّ الموشَّى وندى الفجرِ أدمُعي وبُكائي
كلما ضقتُ من حياتيَ ذرعاً طرتُ في الجوِّ سابحاً في الفضاءِ
فلكَ الآن من حياتيَ نهجٌ مستقيمٌ إلى اقتناصِ الهناءِ[(١)].

ويتغنى الشاعر " بالبدر " فيصوِّر في تغنِّيه بهاء منظره وبديع أثره في الكون ، واقفاً مع ذلك أيضاً على الأبعاد الفلسفية التي يشها هذا الجرم السماوي الأزلي . يقول الشاعر :

رأيتك في العلياءِ تختالُ زاهياً فتُقْمر وجهَ الكونِ بالضوءِ والبشرِ
وتغتصب الأشباحَ من قبضةِ الدجى تموِّه فيها بالتهاويلِ والسحرِ

---

(١) من قصيدة " أنا والطير " – مج النيل – ص ٥٨ .

فتجعلها الأطيافَ في موكبِ المنى ... تراءت كغيدٍ مِسْنَ في مطلعِ الفجرِ
وتطوى حواشي الليلِ في بردةِ السنا ... وترمي بها رميَ الحصاةِ لدى القفرِ
وتسطعُ فوقَ الأُفْقِ ترنو كمقلةٍ ... مدامِعُها الأنوارُ تدفقُ كالنَّهرِ
جرت فوقَ سطحِ الأرضِ فنّاً وفتنةً ... وفاضت فغطى سحرُها صفحةَ البدرِ

. . . .

وينعمُ من ناجاك والليلُ ساكنٌ ... ويكرع صرفَ الصفوِ من نورِكَ البكرِ
يناجيكَ لا تألو تؤاسي جراحَه ... ليصحو(*) من الأشجانِ والناسُ في سكرِ
سُكارى غطيطٍ أطبقَ النومُ منهمو ... جفوناً وما ذاقوا سُلافاً من الخمرِ
ولكنه النومَ العميقَ أمضّهم ... فأفقدهم ما في معانيكَ من سحرِ
لأنك حادي الركبِ تشدو بمعْزفٍ ... صدى رجعِهِ يرويه عصرٌ إلى عصرِ
فكنت نشيداً في فمِ الدهرِ لم تزلْ ... ترانيمُهُ تمحو شجا ثائرِ الفكرِ(١)

• • •

والطبيعة وسيلة يحقق الشاعر بتوظيفها عدداً من غاياته في التعبير ، حيث يسوق لوحاتها ومفرداتها في أحد مناحٍ ثلاثة ينحو التصوير إلى خدمتها المنحى الديني ، والتاريخي ، والوجداني . إذ ينطلق الشاعر في أولها من تتبع بدائع الطبيعة إلى التذكير بالإله عز وجل أو بقيمة من قيم الإسلام ، وهذا المنحى يتخذ موقعاً متأخراً من حيث كثرة شواهده عند شاعرنا ، الذي يميل في إسلامياته وصوره الدينية إلى تقديم الفكرة مجردةً من الربط بالطبيعة ، ضاربةً إلى المباشرة والسرعة في الظهور ، ولا تستعين بالمقدّمات التي تكون غالباً مستمدة من " الطبيعة " ، ولذا فإن ما يمثّل للمنحى الإسلامي (أو الديني) في عمل هذا المنبع وعناصره عند شاعرنا ، قليلٌ يتراجع أمام شواهد المناحي الأخرى .

ومن قليل الزمخشري الذي وُجد في شعره ، هذا المقطع من قصيدة " ذكرى الهجرة " :

(*) حق " يصحو " النصب بأن المضمرة بعد لام التعليل ، لكنها سُكّنت ضرورة .

(١) من قصيدة " القمر الساري " – مع النيل – ص ٢٢٤ .

ووراءَ الأفــقِ بحــرٌ صــاخبٌ   يتلظّــى بــالبلى المصطفــق
يــا لَغَرْقَــى ذهــبَ المــاضي بــهم   وذكــاءٌ فــي ذهــولِ المُطــرق
كــل عــامٍ ترســلُ الدمــعَ علــى   راحــلٍ أحــرز قَصْــبَ السَــبَق
فــإذا العــامُ تــوارى غرقــتْ   لتحيِّــي فجــر عــامٍ مشــرق
هكــذا المقــدورُ يجــري حكمُــهُ   يــا ليــالي للبلَــى فــانطلقي[1]

إن الصورة التي ترسم لحظات غروب شمس نهاية عامٍ هجري ، تنتهي بعد رسم تتبع تلك الشمس ليد الفناء تطوي " الغرقى في بحر الزوال " – كما يصوّرهم الشاعر – إلى ذروة العبرة في قضية الفناء ، إذ تطالعك بهذه الحقيقة الأزلية وهي تدرك ذلك المتفرّج ، فتغرقه كما غرق مَنْ قبله ، ويحصل بوقوعه في دائرة الموت تسليمٌ بقضية " قدرية الفناء " ونفوذه إلى كل الوجود ، بما في ذلك الزمان الذي يهيؤه الشاعر لاستقبال التجربة ، فيحثُّ الليالي على الانطلاق قُدُماً حيث ينتظرها البِلَى .

وهذه مظاهر طبيعية تشارك في إشاعة روحانيات ما عدّه الشاعر مناسبةً دينية ، وهو مولد النبي عليه السلام ، فتضفي على الوجود طهارة الإسلام ، وعظمة الرسالة التي جاءت به :

ليلــةٌ دون حســـنها اللألاءُ   هتف البشرُ تحت جُنْحها والرجاءُ
ليلــةٌ والصبــاحُ دون ســناها   فــهي فــي الدهــر ليلــةٌ غــرّاءُ
فبها الطيرُ فـي الروابي تغنّـى   وبالحانــه تــهادى الصفــاءُ
وبــها البشــرُ والطلاقــةُ والإشــراقُ تَــهْمي كأنــها أنــواءُ
وبــها صيــدحُ الزمــانِ ينــاغي   هــاتفَ السـعدِ والمنـى أصداءُ
وبــها الكــونُ ســابحٌ فــي نمــيرٍ   مــن ضيــاءٍ ومــا لــه أمْــداءُ
وبــها الشــرُّ أخــرسٌ غالــه الذعــرُ وإبليــسُ نــائحٌ بكّــاءُ
وبــها أنجــمُ الســماءِ تبــاهتْ   فــي عُلاهــا يفيــضُ منها الضيــاءُ
....

(١) مج النيل – ص ٩٨ .

بـالذي جـاء للحيـاةِ بشـيراً ولنـا مـن ظلالِـهِ أفيـاءُ[1]

والزمخشري – كما هي عادته – يعزِّز المرتكز الأول للصورة في جمال التعبير – وأعني به الطبيعة – بخطوطٍ جمالية أخرى تثيرها وتخصبها ، وأظن أن الخط الصوتي البديع في خرس الشرّ المذعورِ ، ونواح إبليس وبكائه ، كان مصدراً واضحاً ولافتاً لقوة اللوحة التي جاءت في مجملها جميلةً معبرة .

• • •

أما المنحى الثاني ، وهو المنحى التاريخي ، فيمثل مركزاً أفضل ، لتنوع مجالات التاريخ التي يخدمها الشاعر بالصور الطبيعية ، فقد يتناول جانباً وطنياً يشيد فيه بسياسة حكام هذا البلد وأمجادهم ومآثرهم ، أو يتغنى فيه بمعالم بلاده وجمالها وطبيعتها كتغنيه بالهدا والطائف وأبها ... الخ .

وربما بدا توظيف الشاعر لها في العناية بأحداث ومظاهر تاريخية أقرب عهداً وأكثر تطوّراً ، كأحداث غزو القمر وريادة الفضاء ذات التاريخ المعاصر .

يقول الزمخشري وهو يمثّل أحد هذه الروافد التاريخية – الطبيعية – :

.... وحمـامُ السـلامِ فـي سِـرْبِهِ الأبيـضِ يلتـفُّ حـولَ ركـبِ الإخـاءِ

ويغنـي أنشـودَة الجحفـلِ الظـافرِ فـي ظـلِّ رايـةٍ خضـراءِ

أينمـا رفرفـتْ تمـدّ رواقـاً للتـآخي وحقـنِ أزكـى الدمـاءِ

....

فـإذا أسـفر الصبـاحُ بمـا ننشـدُ فـالنورُ معطيـاتُ الإبـاءِ

وهـي تشـدو بمـن يُشـيد ويُعطـي ثمـراتِ الكفـاحِ للأبنـاءِ[2]

حيث تنجح الصورة بهذا الحضور القوي لعناصر الطبيعة في التعبير عن عموم الاحتفال بالممدوح ، واشتراك مختلف الكائنات والمظاهر في تقديره والاحتفاء بنصره وعطائه ، فهو رجل الحرب والسِلم ، وفي حربه تتغنى أسراب الحمام بأهازيج النصر

---

(١) من قصيدة " موكب النور " – مج النيل – ص ٩٦ .

(٢) من قصيدة " موكب السلام " – مج الخضراء – ص ١٧١ ، ١٧٢ .

والظفر ، في حين يتولى الصباح بنوره الفيّاض معادلة جوانب النعيم والترفُّه بالخير الموروث عن ذلك البطل في أزمنة السلم والاستقرار .

ووطن الزمخشري يتجاوز حدود بلاده إلى ما عداها من بلاد الوطن العربي ، وقد جاءت الطبيعة مادة للصورة في فخره " بتونس الخضراء " ، فكان لها في التعبير عن أمجادها وبطولات بُناتها ذلك الحضور الذي أفادت منه سابقتها :

الروابي في تونسَ الخضراءِ باسماتُ الرؤى بطيب الشذاءِ
مشرقاتُ الأطيافِ يخطرُ منها المجدُ بين الظلامِ والأفياءِ

....

كل قلبٍ به يصفق للحبِّ ويشدو بتونسَ الخضراءِ
هاهنا ، في التلالِ ، في القممِ الشماءِ ، في كل روضةٍ فيحاءِ(*)
للبطولات في مداها نداءٌ لم يزلْ رجعُه قويَّ الأداءِ
بأباةٍ قد شيَّدوها صروحاً وبَنوْها بتونسَ الخضراءِ(1).

والحديث عن معلم جمالي من طبيعة البلاد ، ينطلق بالصورة نحو وجهتي التغني بالجمال ، وكشف النقاب عن جزء من التاريخ متبوعٍ في الأذهان بما حباه الزمان من صور المجد وذكريات البطولات أو الحضارات .

وقد اتخذ الشاعر هذا المحور الفني في التصوير بالطبيعة منطلقاً له في تعشّق وطنه والتباهي به حاضراً تمثّله الطبيعة القائمة ، وماضياً يعيده ما توحي به تلك الطبيعة من حسّ التاريخ الساري بعراقة الوجود وبحصيلة ثقافات المتلقين من أحداث تاريخ تلك البقعة ، على نحو أداء الصورة التالية وهي تتغنى " بالهدا " التابعة لمنطقة " الطائف " " بالمملكة العربية السعودية " :

قد ساجلتني بوادي "وُج" صادحةٌ وطارحتني الشدا عذباً ومرْنانا
فعاد بي لـ" لهدا " من رَجعِها عَبَقٌ أعادني في مجالي الحسن هَيْمانا
تحني الشجيراتُ هاماتٍ مشذَّبةٍ تعانقتْ في مغاني الحبِّ أَغصانا

(*) كسرها ضرورة شعرية .

(1) من قصيدة " تونس الخضراء " — مج الخضراء — ص ٢١٨ .

لـــها عـــدوتُ باســـباب ملفقـــةٍ ... إلى طيوف أذاعت بعض نجوانـا

....

أيـام كـان الصبـا يلـهو بصبوتِنـا ... والياسمينُ يحيِّي طيبَ مسرانا

وللطيــــورِ أغـــاريدٌ معطـــرةٌ ... تشجي وتطربُ أرواحـاً وأبدانـاً

والصخـرُ تغســلُهُ بــالعطرِ هاطلـةٌ ... تمدُّ من حولِه للزهرِ بستانا

وللصبـــاحِ مـــن الأفنـــانِ ناديـــةٌ ... بها النسيمُ تـأنّى ثم حيَّانا(1)

وهذه " جدة " تطالعك صورةً وتاريخاً حين يصورها الشاعر من خلال طبيعتها بقوله :

يـا بساطَ الرملِ فـي أكرمِ بيـدِ ... ومجالي الحبِّ فـي أرضِ الجدودِ

يـا بـراري كتـب السحرُ بـها ... آيـة الفتنـة فـي وجـه الصعيـدِ

يـــا جبـــالاً أتلعـت أعناقـــها ... ليباري الحسنُ فيها كلَّ جيـدِ

يـــا خضمّـــاً لـــلأواذيِّ بـــه ... ألسنٌ بـين سـهولٍ ونجـودِ

يـا جـواري نـافس اليـمُّ بـها ... شاطئاً طافت به أسراب غيـدِ

....

وذكـــاءٌ مـــن مـــدارات العُـــلا ... نـاغمت بالنور أنفاس الورودِ

فـي شـفوفٍ نُسـجت فـي مِغـزَلٍ ... صاغه الأمس من المجد التليدِ

ورؤى الحـــاضر فـــي أعيننـــا ... صورٌ تخطر فـي أبهى البرودِ

بالأفـــانينَ التـــي روعتُـــها ... مالها فـي أي صُقعٍ من نديدِ(2)

فهي للبحـر عـروسٌ " ثغرها " ... راقصُ الإشعاعِ يشدو للخلودِ(3).

أما رحلة الإنسان إلى القمر والفضاء ، فإنها تتشح بالطابع التاريخي من كونها « تصوّر حدثاً تاريخياً وعلمياً »(4) ، يقتبس تاريخيته من قِدَم خلق القمر والفضاء وامتداد

---

(1) من قصيدة " من الهدا " – مج الخضراء – ص ١٦٩ .

(2) النديد : النِّدّ (المعجم الوسيط ، مادة " نَدَّ ") .

(3) من قصيدة " إلى الحمراء " – مج الخضراء – ص ٦٠٠ – ٦٠٢

(4) الطبيعة في الشعر السعودي – ص ٢١٧ .

وجودهما عبر العصور أولاً ، وثانياً ، من حدوث بدايات هذه الرحلة في فترة زمنية مبكرة من عصرنا ، الأمر الذي يمنحها بعداً تاريخياً يُعترف به رغم قربه .

وديوان الزمخشري " حبيبتي على القمر " يحمل شيئاً من ملامح هذه الرحلة في مطولته التي تحمل عنوان الديوان ، وهي مشحوذة بالحس التاريخي كثيراً من مقدّمة لطيفة استهلّها الشاعر بها فأضيف أثرها إلى ما منحه الموضوع ذاته من تلك الأبعاد الزمنية :

حبيبتي
كانَ الصعودُ للقمر
فوقَ المحال
بِلا جِدَال
أبعدُ من تصوّرِ الخيْال
خيالِ شاعرٍ محلّقٍ
في عالمٍ يلفُّهُ ضبابْ
واليومَ صارَ
لعبةً لنفرٍ من الهواه

هواةِ ألعابِ القوى
والجريِ بينَ أبراجِ النجومْ
وقطعِ مليونِ ميلْ
بينَ الصخارِ[1] ، والرمالِ ، والحفرْ
في بطنِهِ ، وفوقَ سطحِهِ
جماعةٌ من الهواة
أقدامُهُم أشرطةٌ مكهربة
تغوصُ في الفَضَاءْ
من فوقِ أكداسِ النجومْ[2]

• • •

وللطبيعة في صور الزمخشري منحىً ثالث تمارس فيه دورها ، ألا وهو المنحى الوجداني ، ويعدُّ هذا المنحى المجالَ الحقيقي الذي احتلت فيه مكانتها واتخذت من خلاله الصدارة فيما يمدّ الشاعر بالصور من المنابع . .

وأيّاً كانت الحلقة التي تحوم فيها الصورة : وصفاً للطبيعة من أجل الطبيعة ذاتها ، أو وصفاً لها من أجل خلع المشاعر عليها وإيجاد المعادل لتلك المشاعر من عناصرها ، أيّاً كان الأمر ، فإنها تصبّ في ميدان الوجدانيات وشعر العاطفة والتأمُّل الحالم .

---

(١) الصحيح فيها (صُخور) وهي لفظة لا تخل بالوزن . (انظر المعجم الوسيط مادة " صَخَر ") .

(٢) ص ٣٠٠ – ٣٠١ .

هذا هو الشاعر يرسم لوحةً شعرية لخطوط الفجر ولمساته في الكون ، وهي لوحة تنبثق عن زاوية لا تظهر فيها عواطف وتجربة الشاعر الخاصة ، لكن فيها غير قليل من رهافة حسٍّ لمعالم ذلك الفجر أعطت رؤية جمالية له وصنعت أجواء حالمة شفافة :

أقبل الفجرُ من وراء الغيوبِ ... في وشاح من السنا المسكوبِ
وتهادى به على كل سهلٍ ... واعتلى كلَّ قمةٍ وكثيبِ
غسل الروضَ بالضياء فافشى ... باسمُ الوردِ سرَّه بالطيوبِ
والعبيرُ الذي يسيلُ من الرقةِ أهدى نداه للعندليبِ[1]

ومثل هذه اللوحة تمثل مستراحاً للشاعر تميل إليه نفسه وعينه وإن لم تشاركه العناصر فيها شيئاً من تجربته وأحاسيسه الشخصية ، إنما يأتي عملها هذا من فطرية حب الطبيعة والأنس بمظاهرها وبتتبع بداهة الحياة فيها .

في حين أن الطبيعة تُكرم الشاعر أحياناً ، فتكون متنفساً له بالأريحية في ذكر مظاهرها ، وبتبرعها بالمشاركة في قضيته الوجدانية ، ويبدو لي هذا الجانب غالباً غلبةً ساحقة على جميع أدوار الطبيعة قبلها ، وبه يقوم أودها في ميدان الصورة الطبيعية عند شاعرنا ، فهي تمثل من خلاله حقيقةً ومجازاً ، وترد عناصرها في الصورة منه ببعدها الواقعي أو بالامتداد عبر عناصر جمالية أخرى تستشف منها ، كعنصر المحبوبة التي تُرى عيناها نرجستين ، وخدها ورداً ، وشفتاها زهوراً وغير ذلك مما يدخل في باب المجاز ، ويظهر جلياً في الشواهد التالية .

فمن لطيف هذه الصور الوجدانية المتفاعلة من شعر الطبيعة ، قول الشاعر :

يا ذكي الإحساسِ في أفقِكَ الأخضرِ ناحتْ بلوعتي نبضاتي
تشتهي أن تراك في مسرحِ العينِ طروبَ الأوصالِ واللفَتَاتِ
وابتسامُ الزهورِ منك انطلاقاتُ شعاعٍ معطّرِ الومضاتِ
أنتشي من عبيرِهِ في الروابي ... وانطلاقِ النسيمِ بالنفحاتِ
وعلى دربِك الموردِ أطيافٌ تمدُّ الفتونَ في الطرقاتِ

---

(١) من قصيدة " أقبل الفجر " – مج الخضراء – ص ٧٣٧ .

والربيعُ الغافي على فَنَنِ الروضِ يناغي أرواحَنا الظامئاتِ

لارتشافِ النعيمِ في فرحةِ اللقيا ، وبين الخمائلِ الباسماتِ(١)

وهذه صورة تحكي عن " صخرةٍ " للشاعر اعتاد مناجاتها والإفضاء إليها بمكنون نفسه ، وحين قضت المقادير بينهما بالاغتراب ، بقي راسياً في ميناء الذكريات ، يستعيد عنده لحظات خلوّه بها ، وتحليقه بالخيال والأحلام على قمتها ، ويرسم لنفسه على مسمعها ملامح الغد الآتي :

صخرتي الصماءَ عند المغربِ	**بعد عامين سألقاكِ طروبا**
سوف لا أسألُ عن أمسي الذي	**كنت باللوعةِ أطويه كئيبا**
لا ولا الماضي الذي مزّقني	**وكساني من مآقيه شحوبا**
لا ولا أسأل عما شفّني	**وأذاب الروحَ آهاً ونحيبا**
فلقد مات بأعماقي الأسى	**بعد أن طوَّفتُ في الدنيا غريبا**
صخرتي الصماءَ مازلتُ بما	**في مدى أفقِكِ استنشقُ طيبا**
وسألقاكِ وفي صدري الهوى	**لا يرى إلاك خلاً وحبيبا**
وسيشدو مزهري الحاني كما	**كان من قبلُ ، ويستوحي الغروبا(٢)**

• • •

لقد كانت الطبيعة منبعاً ثرّاً ينهل الشاعر من معينه ما طاب له من المعالم والصور ، والألوان والأشكال ، والمعاني والإيحاءات ، فيخرج من ذلك كله بعوالم غنية بالحياة ، ومشاعر متحركة مجسدة ، وبالتالي بتجربةٍ تنال حقها من تفاعل المتلقي معها واستجابته لها .

• • •

(١) من قصيدة " ذكرياتي " - مج الخضراء - ص ١٤٠ .

(٢) من قصيدة " عودة " - ألحان مغترب - ص ٩٦ .

ب - الإنسان .

يضاهي دور هذا المصدر في إمداد الزمخشري بالصور وتنويعها الدورَ الذي تضطلع به الطبيعة في ذلك ، وقد جاء عدّه خارجاً عنها باعتبار عقلانيته التي تخرجه عما لا يعقل، إضافةً إلى أنّ عناصر الطبيعة تمتاز في الغالب بعددٍ من الخصائص يمكن لمسها أو التكهّن بها مسبقاً وفقاً لآلية معينة ، أما الإنسان ، فله من الخصائص ما يفوق الحصر ، وكثير من هذه الخصائص لا يمكن تحديده أو تقنيته مسبقاً ، ولذا ، وللسبب قبله ، فهو يمثل عنصراً مستقلاً عن الطبيعة مع أن بينه وبينها تفاعلاً كبيراً ومستمراً .

وتظهر مصدرية هذا العنصر في صور الشاعر على امتداد دواوينه ، " فالإنسان " هو المادة الأولى لصور " التشخيص " التي يزخر بها شعره[1] ، كما أنّه خطٌّ في كثير من المواضع التي ترتكز فيها الصورة على البعد الدلالي لذكر مرحلةٍ من مراحل العمر : طفولةٍ وشبابٍ وشيخوخةٍ وما في حكمها ، والتي يتخذ منها الشاعر طرفاً ثانياً تتضح خلاله التجربة أو تتأكد أو تتجمّل .

" فالطفل " مثلاً ، مصدر إلهام للشاعر يستوحي منه ملامح الصورة بالاقتباس لها من حداثة العهد وقرب الزمن في مثل قوله :

مصنـعٌ للنسـيج شـيد نـواةً ... سـوف يحميـه طـارفٌ وتليـدُ
هـو فـي حلبـة المشاريع طفـلٌ ... ومـن الآن نفعـه مشـهودُ[2]

والبراءة والطهر حين يقول : .

براءةُ الطفلِ في أعطافِ غانيةٍ ... فيها المفاتنُ ملءُ السمعِ والعينِ[3]

كما يستلهمه وليداً ورضيعاً وحابياً في صورٍ أخرى ، وحين يختار الأول من أحواله هذه يأتي به ساكناً مسلوب الحركة لم يبدأ بعدُ في النمو :

ساطوي صفحـةَ المـاضي كـأني ... وليـدٌ جنـت للدنيـا لحينـي[4]

---

(١) انظر مبحث " التشخيص " من الفصل الرابع في هذا البحث .
(٢) من قصيدة " نواة معمل النسيج " – مج النيل – ص ٧٤ .
(٣) من رباعية " هينى " – مج النيل – ص ٥٣٧ .
(٤) من رباعية " عزم " – مج النيل – ص ٤٣٠ . وهناك أيضاً دلالة الفعل " يولد " في « فالليالي البيض تسري بالمنى ... » من قصيدة " ذكريات الأمس " – مج النيل – ص ٦١٨ .

أو نامياً تتحرك فيه الحياة :

وفيـــه الحـــبُّ طـــالعني وليـــداً   ســـينمو والمنـــى فيـــه الثمـــار[١]

أمّا (الحَبْو) فيستفيد الشاعر من ظاهر دلالته الحرفية :

فإذا شِختُ من تزاحم آلامي ، فحُبِّي إليه يحبو وليدا[٢]

أو من رمزيته للبطء والتثاقل :

وهداك للغفران دربُ

إليـه بالآلام نحبو[٣]

وهو يورده في أول الموضعين قريباً " للوليد " ، فيحفظ له بذلك الدلالة على النمط المعروف من حركة الأطفال ، إذ كانت عناية الصورة منصبة على وجود " الوليد " في مقابل " الشيخوخة " ، إثباتاً لتجدّد حب الشاعر لوطنه ، أما الحَبْو فجاء لاحقةً لهذا المقصود الأساسي تكمل بها الصورة ، وإذا كان في التعبير به ثمة إشارة رمزية إلى تأثير الشيخوخة في حركة الشاعر وبطء تحركه نحو العطاء لوطنه تحت وطأة الآلام ، فإن أداءها من ذلك لا يصل إلى مستواه في ثاني الموضعين ، حيث يأتي المبتهل مثقلاً ببطء الحبو وتقييد دلالته ، بعد أن أعيته الآلام وأثقلته الذنوب . هذا ، وتعد لفظة " الآلام " المسندة إلى الحبو ، عاملاً في وضوح رمزية الحبو هنا ، إضافة إلى كون الشاعر يجعل هذه الحركة محوراً للصورة وبؤرةً لها .

و (الرضاعة) من خواصّ (الطفل) التي راق الزمخشري وضعها خطّاً في صوره ، فاستخدمها في مواضع متعددة كان منها قوله :

لا تقولـــي هرمـــتَ إن الليـــالي   أرضعتنـــي لِبَانَـــها فـــي الشـــبابِ[٤]

وقوله :

بـــين فكّـــي قـــد حفظـــتُ لســـاناً   أرضعتـــــه لَبانَـــــها الكبريـــــاءُ[٥]

(١) من قصيدة " يوم الخميس " – مج الخضراء – ص ٥٤٢ . ومثله ما جاء في " فإذا شخت ... " من قصيدة " موطني " – مج النيل – ص ٤٧٤ .
(٢) من قصيدة " موطني " – مج النيل – ص ٤٧٤ .
(٣) من قصيدة " لبيك " – مج النيل – ص ٤٧١ .
(٤) من قصيدة " لا تقولي " – مج الخضراء – ص ٤٢٧ .
(٥) من قصيدة " في الصميم " – مج الخضراء – ص ٤٦٩ .

وقد بدا في كلتا الصورتين رضيعاً لمعنويات ، ترضعه معنوياتٍ أيضاً ، حيث أرضعته الليالي شبابها ، كما أرضعه الكبرياءُ صون لسانه عن الابتذال .

ومن حياة (الطفل) أخذ الشاعر (الهدهدة) ، فأودعها قوله :

وفي الصدر رفّافٌ يضيق بسجنه — فيصرخ مكبوت الصدى بالزوافرِ

أهدهدُهُ كالطفلِ علَّ زفيره — يعودُ وجيباً ملجَماً في السرائرِ(١)

والصورة تفيض بالعطف والحنو من إشعاعات فعل الهدهدة الموحية بهما ، وزادها فيضاناً بذلك انصراف الفعل إلى قلب الشاعر نفسه الذي أفادت الصورة عبره من تلقائية قوة العاطفة في العناية بالذات أو ببعضها ، ومن الإيحاء العاطفي المرتبط بالقلب الذي يعدّ موضعاً للتأثر بمختلف الأحاسيس .

• • •

ومن مرحلة " الشباب " يستلهم الزمخشري الإنسان في صوره " شابّاً " وَ" فتيّاً "، فيضفي على الصورة ما تزخر به فئتا الشباب والفتيان من القوة والإنتاج وعِظَم طاقات الحياة ، وهو ما قدّمه الملمح في البيت التالي :

أغنياتٌ قيثارُها خفقاتٌ — من فؤادٍ بالحب يشدو فتيا(٢)

إن الشاعر يسعى إلى تمثيل صورة صوتية مكثفة وعالية الطبقة ، وفي سبيل تحقيق مسعاه يركّب ما يختاره من عناصر الصوت تسانداً إلى بعضها ، فيجعل الأغنيات – وهي عنصر صوتي – ذات قيثارة – وهي أيضاً عنصر صوتي – ثم يُسمعك تلك المقطوعات الموسيقية المصاحبة للأغنيات خفقاتٍ من قلبه المحب ، وهذا صوتٌ أيضاً ، ثم يعمد إلى ضبط الأصوات المتتابعة والمنتهية إلى المرتكز الأساسي ، وهي الخفقات ، بعامل تحكّم في درجة تلك الأصوات يكمن في وصف مصدر الخفقات بالقوة من تصويره فتيّاً في شدوه وخفقانه ، وهذه القوة في شدو القلب بالحب منعكسةٌ على قوة دقاته التي هي قيثار تتردد عليه الأغنيات .

---

(١) من قصيدة " خفقة شاعر " – مج الخضراء – ص ٧٧ .

(٢) من قصيدة " قبلة " – مج النيل – ص ٤٠٠ .

و" الخِضْب " في مرحلة الشباب أحدُ أهم معالمه ، وحين تعنّ للشاعر فكرة تصوير إنتاج شيءٍ ما وإثماره بما تميل إليه النفس ، فإنه يستعين بالشباب في أداء ذلك :

يوم كان الشباب يورق بالآمال تُروى بما تشعَ السماتُ[1] .

• • •

أمّا " الشيخوخة " ، فقد نظر الشاعر إلى الإنسان فيها شيخاً ، وكهلاً ، وأخذ من آثارها فيه ابيضاض رأسه شيباً ، فغذّى صوره من مرائيه لها بما تشي به من أحوال الضعف والخَوَر والدنوّ من النهاية .

يقول في إحدى تلك الصور وقد أتى فيها على الزمان " كهلاً " :

فإذا بالخريف والحطبِ اليابسِ يعني كهولةَ السنواتِ[2]

وفي أخرى يوغل في إنهاك قوى الزمان بإلباسه شيخوخة الإنسان ، فيقول :

شاخ عمرُ الزمانِ في الفوْدِ مني وفؤادي بين الحنايا طَرُوبُ[3]

والزمان الذي تحكي عنه الصورة هو – كما يبدو – زمن الشاعر الخاص الذي أدركته الشيخوخة بإدراكها لشاعرنا . والصورة بفجاءة وقع ظاهرها تُعدّ من بديع تصوير الزمخشري ، فمن الإبداع أن جعل الزمان تابعاً لعمره وتُقاس مراحله بقياسها في ظاهر شكله هو ، فيكون اسوداد شعر الشاعر مؤشراً لشباب ذلك الزمان ، وابيضاضه إعلاناً عن شيخوخته ، وكأنه بذا قابعٌ على رأس الشاعر تمر عليه الأيام والليالي ويحيا حياته هناك .

وقد ازدادت الصورة جمالاً بإيجاد هذه المقابلة اللطيفة بين شيخوخة الظاهر وشباب الروح البادي في قوة خفق الفؤاد ، وهو ما تكرّر عند الزمخشري مراراً في صوره المماثلة ، ومما ورد فيه ذلك أيضاً قوله :

شاخ عمرُ الزمانِ والقلبُ مني نابضٌ ، رجعُ خَفْقِهِ الأغنياتِ[4].

---

(١) من قصيدة " سوف أحيا " – مج الخضراء – ص ٢٩٩ .

(٢) من قصيدة " شراع الذكريات " – مج الخضراء – ص ١٧٤ .

(٣) من قصيدة " المنى " – ورق مخطوط – الورقة الرابعة .

(٤) من قصيدة " عبير الذكريات " – مج الخضراء – ص ٨٠٦ .

والشيب معلَمٌ من معالم مضيّ السنين ، وهو وإن لم يقتصر على الشيوخ في الظهور ، إلا أنّ ظهوره فيهم لازمٌ منتظر ، بينما هو في الشباب غريبٌ مخالفٌ للمعتاد ، يرتبط بعوامل وراثية أو نفسية يؤوّل إليها لدفع غرابته .

والزمخشري يتطرّق إلى هذه العلامة صراحةً أو إلماحاً ، فيأتي على ذكرها في استحضارٍ لصورة الشيب من لفظه ، على نحو قوله :

وأرى أنّه الضياء مَشيباً ... يا زماني فلا تُجِنَّ جنوني

أمجونٌ منك اغتصاب شبابي ... يااللاهِ مستغرقٍ في المجونِ[1]

أو من لفظٍ كنائيٍّ دالٍّ عليه يفسّره السياق ، كلفظ غبار السنين في قوله :

وغبارُ السنين ملءُ جُفُوني ... وركامُ الأيامِ في أعضائي[2]

• • •

وحين لا يتواجد الإنسان في صور الزمخشري من خلال شخصه (أفعالاً وحركات) ، أو مراحل حياته (طفلاً وشاباً وشيخاً) ، فإنّه لا يغيب عنها ، بل يتخذ متعلّقاً آخر من متعلقات حياته وأحداثها فيرد عبره ملمحاً فاعلاً في الصورة .

فقد نظر الشاعر إلى الإنسان المتميز عن سائر المخلوقات باللبس واتخاذ اللباس والثياب ، وإقامة الأعراس واتخاذ العروس ، ودفن موتاه في القبور ، ونظر إليه وهو يملك خاصية هي فيه أظهر منها في سواه كخاصية الحُلُم ، ونظر إليه فيما عدا ذلك من الأمور ، فانطلق من تأمّل تلك الأحوال إلى تشكيل صورٍ تفيض بالحياة ، والإنسية منها على وجه الخصوص ، وكان في ذلك ما فيه من الحيوية والازدحام الحركي .

نستمع إلى سلسلة الصور التالية وهي تكشف عن المواقع السابقة التي وقع عليها الزمخشري في " الإنسان " ، ذلك المصدر الغني بالملامح والصفات ، حيث جاء في تغنيه بشباب البلاد قوله :

يلبسون العلومَ دِرعاً ويرجون المعالي فجمّلوا كلّ نادي[3]

---

(١) من قصيدة " ضياء " – مج النيل – ص ٢٢٥ .

(٢) من قصيدة " حطام القيثارة " – مج الخضراء – ص ٩١٠ .

(٣) مج النيل – ص ٤٩٤ . والأصل حذف ياء المنقوص (نادي) والتعويض عنها بتنوين كسر ، لكنها بقيت للضرورة .

كما بدت " الفضائل " كساءً يلبسه الشاعر في قوله :

قالوا : أسأتَ فقلتُ « في لبسِ الفضائلِ والحياءْ
وتمسُّكي بالخلةِ السمحاء أنشرها ضياءْ
ولقد عبرتُ بها الطريق وقد تموّه بالرياءْ »
وتركتُ للنفسِ الخطامَ فيمّمتْ دربَ الفَنَاءْ[1]

ومن مؤثرات هذه الصورة أن أرتك الفضائل قد عُطِّلت بالهوى بعد أن أمدّت صاحبها بحبالٍ من الهداية ونور البصيرة فعبرت به طرقاً من الحياة أعتمها فساد النوايا والقلوب .

أما " العرس " فاحتفالٌ بهيج يُعمل الشاعر لوازمه النفسية في إشاعة أجواء من السعادة والفرح ، من مثل إعماله له في تصوير احتفال الأفق بإطلالة " المحبوبة " :

أسفرتْ فاحتفى(*) النجوم بمرآها ، وحيّت جمالها الوضاءَ
وأقامتْ في صفحةِ الأفقِ عُرساً الأماني ترفّ فيه لواءَ[2]

أو يوظف ما هو مترسب في التصوّرات عن " العروس " من مظاهر الجمال والتّيه، فيقول في وصف (مكة) :

وعروسٌ تميسُ في موكب الفتنةِ تشدو فتستعيد الدهورُ

....

يا عروسي التي بها هتف القلبُ ، وغنّى بها الفؤادُ الكسيرُ
يا عروسَ المنى الطروبَ لمضنى عاث فيه الشجا وعزّ النصيرُ[3].

وعندما يعنّ للشاعر استلهام الإنسان بالنظر إلى قضية (الحياة والموت) في تقديم فكرته ، فإنّ استلهامه يرد أوضح ما يكون باتخاذه من خواصّ الحياة البشرية ما يميز هذا

---

(١) من قصيدة " قالوا " – مج النيل – ص ٣٥٢ .

(*) الصحيح « احتفت » ، والخلل مراعاة للوزن .

(٢) من قصيدة " لقاء " – مج النيل – ص ٣٩٣ .

(٣) من قصيدة " على الضفاف " – مج النيل – ص ٤٧٨ .

المخلوق عن غيره في هاتين المسألتين ، وأظن (القبر) أبرزُ ما شرف به الإنسان بعد موته ، وأوثر به على ما عداه من الكائنات ، فغدا مزيةً له يمتاز بها وحده ، فيمثّل استحضارها تطرقاً إلى خاصيةٍ من خواصّه .

يقول الزمخشري مفيداً من هذه الخاصية على الحقيقة :

سجني الضيقُ عُمْري ليس لي عن ذاك مهربْ

ومن السجنِ لقبري كيف لا أخشى وأرهَبْ[1]

ويأتي على توظيفه مجازاً فيقول :

هاهنا أُقْبِر في النفس الأماني وهنا أخفي عذابي وهواني[2].

أما الحُلُم ، فقد أثبتت الدراسات العلمية أن الحيوانِ يحلُم كما وأن الإنسان يحلُم ، غير أن هذه الظاهرة (الفسيولوجية) تمتاز بوضوحٍ أكثر لدى الإنسان لقدرته على التذكّر والإفصاح عما يراه في منامه ، والتعبير عن أحلامه ووصفها ، ولذا فهي أقرب إلى تمثيل خاصّة بشرية منها إلى كونها ظاهرة مشتركة ، وبمعنى آخر ، إنها تملك روابط – دلالية وتخييلية – بالإنسان أقوى من روابطها بغيره .

ومن الصور التي تُعَد استلهاماً من شاعرنا للإنسان عن طريق (الحُلُم) ، قوله :

ونظرتي الحيرى بدنيا المنى تسبحُ في الأحلامِ من غيبتِك[3]

وقوله :

أنا في وَهْمِها أجدّفُ والأحلامُ تختال بالأماني عِذابا[4]

وصورةٌ أخرى يقول فيها :

مثل أمسٍ مرّ كالحُلْمِ ولم يبقَ ببالي غيرَ ذكرى[5]

---

(١) من قصيدة " سجن " – مج النيل – ص ١٢٢ .

(٢) من قصيدة " هاهنا " – مج النيل – ص ١٣١ .

(٣) من قصيدة " يا فاتني " – مج الخضراء – ص ٤٦ .

(٤) مج الخضراء – ص ٩٠ .

(٥) من قصيدة " زورق الأحلام " – مج النيل – ص ٤٤٥ .

والملحوظ في هذه الصور – وما على شاكلتها – أنها تُعنى بالجانب الرقيق المحبوب من الأحلام ، فتراها وسيلةً لتحقيق المنى التي تحيّر الشاعر في عوالمها ، وتُمعن في التحليق به عبر عوالم الأماني العذبة في ثاني الصور ، كما تضفي على الأمس رقتها ، وخفة وقعها على النفوس في الصورة الثالثة .

• •

هكذا إذن ، وعبر جميع المحطات السابقة ، كان الإنسان ، المصدر الحي المتفاعل ، عالماً ثانياً تتصل به الصورة عند الزمخشري فتستمد منه كيانها وعطاءها .

• • •

ج - التراث الديني والشعبي .

لا يعني تأخير هذا المصدر من مصادر الصورة عند شاعرنا إلى هذه المرتبة أن هناك قفزة كبيرة بين أخذ الشاعر عنه وأخذه عما تقدّمه من المصادر ، فقد بدا التراث بشقّيه : الديني والشعبي ذا وجود واضح وقوي على امتداد المادة الشعرية ، ، وهو وإن لم يصل إلى ما وصل إليه سابقاه من حيث الكمّ ، فإنه كان منبعاً ثرياً ومتنوعاً بما كَفَل له المنافسة .

أولاً : التراث الديني ومرجعيته في صور الزمخشري :

مر بنا في الفصل الثالث من هذه الدراسة الأوجه المتعددة التي رجع فيها الزمخشري إلى ثقافته من شقّي التراث فاقتبس منها لصوره ، وتنقّل بها في الديني منهما بين ترسُّم نصوص القرآن بلفظها أو ببعض لفظها ، وترسُّم نصوص الحديث بمثل ذلك ، والتأثر باصطلاحات الأديان المختلفة ومفاهيمها[1] . كما اقتبس لها من الشعبي شيئاً من أمثاله وقصصه وأعرافه وحتى سلوكيات الإنسان الشعبي البسيط .

والمتتبع لبصمة الدين في تعبير الزمخشري يجد انتشار أثر هذا المصدر على المساحة الشعرية عائداً إلى تعدد وسائله التي ينفذ من خلالها ، فهو مطلٌّ برأسه في المفردات والتراكيب والمباديء التي قررها الشاعر في شعره ، فاتخذ منها إيماضاتٍ دينية في الصورة ، أو بناءً تصويرياً متكاملاً ينتحي منحىً دينياً أيضاً ، وهذا ما تبدّى فيما أتيت على ذكره من شواهد الحسّ الديني عند شاعرنا والتي كان منها قوله وهو يستلهم الأبعاد الإيحائية للجنة والجحيم والذنب :

ثم قالت : مَنْ أرى في جنَّتي ؟ … قلت : طيفَ الوالهِ المعذَّبِ
عشقَ الحسنَ فاضناه الجوى … بجحيمِ عارمٍ ملتهبِ
.... … ....
هو رهنُ القيدِ إلا أنَّه … جاء يرجو منكِ رفعَ الحجبِ
لترين النارَ ماذا صنعتْ … بفؤادٍ لم يكن بالمذنبِ[2]

---

(١) انظر ص ٢٨٤ وما بعدها من الفصل الثالث .

(٢) من قصيدة " في روضتها " – مج النيل – ص ٥٩ .

وقوله مقرراً ما تنبأ به الرسول الكريم منذ قرون عديدة[١] :

ولا الجموع التي نزهو بكثرتها إلا غثاءً وكالأمواج تضطربُ[٢]

وشواهد أخرى كان ظهور هذا الملمح فيها عبر الوسائل السالفة الذكر .

والباحث في العوامل والأسباب التي كونّت هذا الاتجاه لدى شاعرنا يجدها تتجلى من دراسة أثر بيئته : ممثلةً في الوالدين والمجتمع – أرضاً وناساً – ، وأثر تعليمه وثقافته الأولى . كما يعلم يقيناً أن من عوامل قوة هذا التيار في شعره ما تعرض له عبر حياته من عثرات ونوائب كبت به في بدايات الطريق ، لكنها ما لبثت أن اتخذت منحى جديداً في التأثير عليه حين ردّته إلى المولى مزداناً بمزايا الصبر والسلوان .

فإذا رُمنا الوقوف في إنتاجه وسيرته على ما يشي بأثر أول هذه العوامل ، طالعتنا قصيدته في رثاء والده بما يقدم دليلاً كافياً على النبع الإسلامي النقي الذي جسده ذلك الوالد فاستقى منه الولد :

لم يعد قبرُهُ الفسيحُ ترابا بعد أن صارَ في ثراه وذابا
ضمَّ جثمانَهُ فأصبحَ كنزاً واستحال الترابُ تِبراً مُذابا
صافح الموتَ باسماً وبشوشاً ودعاه إلهُه فأجابا
لقيَ اللّهَ لم يدنّسْ بإثمٍ طاهرَ الذيلِ عابداً توّابا
التقى زادُهُ ، ومنه رواه عاش في بردةِ الصلاح مُهابا
زاهداً في الحياةِ يسخَرُ منها إن دعاه صنعُ الجميلِ أهابا
ناسِكاً يقطعُ الليالي سجوداً وإلى اللّهِ في السجودِ أنابا[٣].

أمّا أثر المجتمع الذي ترعرع الزمخشري بين أوساطه في تنمية وجهته الدينية ، فيأتي من معاصرته حُكماً إسلامياً حريصاً على المباديء المحمدية ، وتنفّسه لهواء البقعة الإسلامية الأولى بجوار بيت الله الحرام ، الأمرين اللذين كان لهما بصمات في نفسه

---

(١) انظر مرجع هذه الصورة الديني ص ٢٩٧ .

(٢) من قصيدة " أين الوفاق " – مج الخضراء – ص ٩٠٣ .

(٣) من قصيدة " رثاء " – مج النيل – ص ٨٥ .

عظيمة التأثير والتشكيل ، يعترف بها في تغنيه بالملك سعود يرحمه الله وهو يركّب باباً جديداً للكعبة :

جلالٌ من روائعه انتهلنا … سنا الإشراق عذباً مستطابا

وذقنا من لذاذته رحيقاً … وهل أشهى من النجوى شرابا

وقفنا حولَ بيتِ اللَّهِ صفّاً … فزدنا مِنْ محاربِه اقترابا

بيومٍ يشهد التاريخُ أنا … كتبنا في مفاخرِه كتابا

بيومٍ تشهدُ الدنيا بأنا … عبادُ اللَّهِ نعبدُهُ احتسابا

فأكرمنا بجيرتِه عَطاءً … ونُعْمى منه تنسكبُ انسكابا

.... … ....

ومن يلزمْ ستارَ البيتِ يرجعْ … نقيّاً نالَ بالزُّلفى ثوابا

فكيف بمن حباهُ اللَّهُ فضلاً … فشيّد وابتنى للبيتِ بابا

.... … ....

يمينُك في رتاجِ الباب فاهنأ … بهذا الفضل واسأله الثوابا

وزِدْ شرفاً وتعظيماً بيومٍ … لبستَ به من التقوى إهابا

ففاضَ الدينُ من بُرْدَيْكَ لمّا … تَخَذْتَ إطاعةَ المولى ثيابا[1]

ومن روائع أغنياته لتلك البقاع الطاهرة التي امتلأت نفسه بحبها :

أهيمُ بروحي على الرابيةْ … وعندَ " المطافِ " وفي " المروتين "

وأهفو إلى ذِكَرٍ غاليةْ … لدى "البيتِ" و"الخيفِ" و"الأخشبين"[2]

فيهدرُ دمعي بأماقِيَهْ … ويجري لظاهُ على الوجنتين

ويصرخ شوقي بأعماقِيَهْ … فأُرسلُ من مقلتي دمعتين[3].

وقد آتى تعليم شاعرنا أكُلَه لما كانت مدرسة " الفلاح " هي المعهد العلمي الذي تلقى فيه تعليمه ، وهي المدرسة التي كان لها دور ريادي في إعداد أبناء البلد إعداداً

---

(١) من قصيدة " فضل الله " – مج النيل – ص ١٨٨ ، ١٨٩ .

(٢) الخيف : موضع بمنى . الأخشبان : جبلان في مكة .

(٣) من قصيدة " إلى المروتين " – مج النيل – ص ٣٨٦ .

دينياً وعلمياً يمكنهم من مواجهة الفكر الأوروبي الغازي ، كما أوضح ذلك النص التالي لمؤسسها الشيخ محمد علي زينل رضا : « إن الإسلام وتعاليمه انتشرا من مكة والمدينة ، وهاهي ذي مكة قد سادها الجهل ، وقلّ بين أهلها العلماء الذين يقدرون على حمل رسالة الإسلام ونشرها في العالمين ، وإن العالم مهددٌ بالمدنية الغربية التي تحارب التعاليم الإسلامية . لذلك يجب أن تقوم مدارس الفلاح بإعداد جيل عالم يحمل الأمانة، ويبشّر بها ، ويقف أمام التيار الأوروبي الطاغي »[١] ، فكان من أمرها أن دعّمت جميع مراحل الدراسة فيها بالمناهج الدينية قرآناً ، وتفسيراً ، وفقهاً ، وحين طُبقت فيها مناهج المدارس السعودية الرسمية ، ظل الفارق بينها وبين تلك المدارس محافظتها على قوة الدراسة الدينية رَعياً لمبدئها الأصيل الذي انطلقت منه[٢] .

وبعد أن روّت العوامل الأولية السابقة بذور الفطرة السوية عند الزمخشري ، جاءت أحداث حياته لتُصقِل الحس الإسلامي في وجدانه فينعكس ذلك على كل آثاره وأفكاره جلاءً أو في خفاء . فتلك النوائب التي انتابته ، والإعتامات التي حادت به عن طريق الصواب حقبةً[*] ، عادت به مجدداً إلى مجالي الدين تائباً مشتاقاً ينفح فكره وشعره : لفظاً ومعنىً وصورةً نفحاتٍ من عبق التوبة وروعة الاشتياق :

رباه هذي يدي تمتدّ ضارعةً ... ومن نَداك لها صفحٌ وغفرانٌ

وفي الحنايا براكينٌ معربدةٌ ... ومن لظاها على الخدين طوفانُ

جرت به عينُ من ناداك معترفاً ... بالذنبِ ، وهو لما قد فاتَ ندمانُ

أيامُه البيضُ فرّت من أناملِهِ ... لّما عصاكَ فعاثتْ فيه أحزانُ[٣]

ومن أخرى يأتي الشوق قوياً إلى كنف الرحمن :

---

(١) الحركة الأدبية في المملكة – بكري شيخ – ص ١٤٨ ، نقلاً عن كتاب " أشخاصٌ في حياتي " – لحسن الكتبي – ص ٨٢ .

(٢) انظر المرجع السابق – ص ١٥٠ .

(*) لعل من أهم ما أثر في حياة الشاعر منها : فقره بدايةً ، ثم موت زوجته . انظر اتجاهه اليائس في رثائه لزوجته – مج النيل – ص ٢٨٠ إلى ص ٢٨٧ .

(٣) من قصيدة " ربّاه " – مج النيل – ص ٣٤٥ .

لبيك رب العالمين

لبيك جئنا طائعين

....

لبيك أرواحٌ يموج بها التبتلُ في الصعيدِ

فتذوب حباتُ القلوبِ من الضراعةِ في نشيدِ

والرجعُ جذابُ الأداءِ وقد تماوجَ في الوجودِ

ينسابُ في بيضِ المآزرِ خُشَّعاً في يومِ عيدِ

يومِ التضرعِ والسجودِ

يومِ المثوبةِ للوفودِ[1]

إنّه دفق القلوب العامرة بالإيمان ، الثائبة بعد الذهول ، الآيبة بعد الضياع ، تفيض به الأبيات وأبيات كُثُر غيرها قامت على دعائم الاتجاه الديني لشاعرنا ونَمّت عن دور حصيلته من تراثه هذا في تغذية وتعزيز ما يقدّمه عبر عطائه الشعري .

• • •

ثانياً : التراث الشعبي مصدر من مصادر الصورة :

إن التراث الشعبي لأي مجتمع من المجتمعات يملك جاذبية وسحراً تستهوي أبناء ذلك الشعب وعلى مدى أجيال طويلة ، دون أن يؤثر مرور الحقب الزمنية أو تغيّر الملامح المكانية في تلك الطاقات السحرية الأخاذة له ، والتي يترجّح أنها تنبع مما للحس القصصي الذي يسري فيه أحياناً ، أو الأسطورية التي يمتد بجذوره إليها من سحر آسر لا تستطيع الشريحة الغالبة من الناس النفاذ من سلطانها ، وربما كان منبعها صيرورتها في تاريخ ذلك الشعب وتمثيلها لجزء من حياته وحضارته وكيانه بما يزيد صلته بها وحرصه عليها .

والزمخشري الذي صدر في تناول الموروثات الدينية عن ثقافة دينية وارتباط عقدي، انطلق في معاملة ثاني جوانب التراث – وأعني به الشعبي – من الشعور العميق

---

(١) من قصيدة " لبيك " – مج النيل – ص ٤٧٢ .

بالانتماء إلى المجتمع العربي والاتصال الوثيق بثقافته وبيئته ومعطياته مطعمةً بأبعادها الزمانية والمكانية – ما أمكن – .

فقد نشأ – وهو الشاعر السعودي العربي – في مجتمع كان مصباً لمختلف الثقافات وألوان الفكر ، فأضاف إلى حصيلة سكان البلاد من التجارب المتوارثة ، ما نقلته الوفود القادمة إلى الجزيرة العربية من تجاربها وأمثالها وأفكارها .

كما عَلِق في شخصيته وثقافته كثير من تلك الموروثات الشعبية من خلال رحلاته المتعددة إلى عدد من البلدان العربية والتي أمدّته – بلاشك – بشيء من أعرافها وأنماط حياتها وتفكيرها ، وخلّفت في تصوّره نماذج متنوعة للتراث الشعبي فيها .

يضاف إلى كل ما سبق ، عامل الاطلاع والقراءة في تراث الأوائل والتاريخ ، والذي شكّل منهلاً آخر استقى منه الشاعر حصيلته من هذا المورد الثقافي .

فمن غِراس تلك العوامل مجتمعة ، نمت لدى الزمخشري قدرةٌ تصويرية تُفيد من كل الإمكانات التراثية التي يُحيط بها علماً ، متخذةً لُخطاها على هذا الطريق معالم واضحة يمكن تمييزها وتلمّسها في نماذجها المختلفة والجمة من شعره .

حيث يظهر التراث الشعبي لدى شاعرنا في ثوبيه : القديم ، بأنفاس الحياة العربية الأولى فيه وأمثالها وأساطيرها ، والمعاصر المجسّد لبيئة بلاد الشاعر " السعودية " بفكرها وحضارتها وأنماط التعامل في مجتمعها . والشق الأول من مظهري التراث قدّمته الصورة عند الزمخشري وهو يستلهم الرحيل والركاب والزمام والحداء وما إلى ذلك مما كان موضع عنايةٍ منه في كثير من صوره[1] ، والتي كان منها قوله :

شددتُ إليك الرحلَ أسوانَ صارخاً ... فكان نصيبي ما أفاض التألما

جفوتَ ولم تشفقْ وأعرضْتَ ساهياً ... فزادتْ حياتي من جَفَاك تجهُّما[2]

وقوله يعيد على أسماعنا صوت الحادي وعلى أبصارنا صورته :

وهذي الأرضُ فاغرةٌ ... وفي الأعماق ملتحدُ

---

(١) انظر تفصيل ذلك في الفصل الثالث .

(٢) من قصيدة " من وراء الأمل " – مج النيل – ص ٢٠٩ .

....

وحـــادي الركـــبِ فـــي يـــدهِ شـــواظُ الســـوطِ متقـــدْ[١]

أو قدّمته الصورة والشـاعر يعزّزها بمثـلٍ مـن أمثـال العـرب الـتي مـازالت ساريةً حتى يومنا هذا ، كما كان في قوله نـاظراً إلى المأثور : « إذا لم تـك ذئبـاً أكلتـك الذئاب » :

وأرى الدنيـــا كمـــا قيـــلَ لنـــا ذئبـةً تسـطو إذا لـم تـكُ ذيبـا[٢]

وقوله آخذاً عن قولهم " العودُ أحمد " :

فإن حُرِمنا لذيذ العيش في كَنَفٍ من الوصالِ فعوْدٌ أحمدٌ ثاني..؟![٣].

أما الشق المعاصر من المظهرين ، فقد بدا في الصورة وهي تنبثق عما خلّفه تعاقب الأجيال الأقرب عهداً ، وفي بلد الشاعر على الأخص ، من الأمثال القولية والفعلية[٤]، من مثلها حين صدرت عن قولهم " فلانٌ معدنه أصيل " ، فجاءت على النحو التالي :

.... تصافحـــه بتونـــسَ شـــامخاتٌ مـــن الأمجـادِ تبـهر كـل رانـي

....

وتشـــهد أن معدنَـــهُ أصيـــلٌ عروبتُـــهُ تزمجـــرُ فـــي الدمـــاءِ[٥]

وعن عرفهم في التصافح ، فكانت كما يلي :

قالوا : السلامَ وباليسارِ تصـافحوا وعن اليمين عُمُوا . فاين الموثقُ ؟[٦]

والشاعر حين يقصد هذا اللون مـن الـتراث في الاسـترفاد لصورتـه ، يحـاول – مـا أمكن – الحفاظ على طابع الموروث الشعبي بالحفاظ على أصول ألفاظـه – إن كـان مما

---

(١) من قصيدة " ثورة نفس " – مج النيل – ص ٤٠ .

(٢) من قصيدة " صدى " – مج النيل – ص ٢٣١ .

(٣) من قصيدة " العود الأحمد " – مج الخضراء – ص ٦٧١ .

(٤) انظر تفصيل ذلك في الفصل الثالث .

(٥) من قصيدة " في مطار تونس " – مج الخضراء – ص ٢٣ .

(٦) من قصيدة " نداء فلسطين " – مج النيل – ص ٣٠٨ .

يقوم على اللفظ والقول – ، ويبدو هذا الأمر جلياً في الشواهد الماضية وفي شواهد أخرى على شاكلتها ، وهو أكثر وضوحاً حين يتطرق الشاعر في موضوعاته الشعرية إلى قضايا معاصرة ومحلية تتخلى عن عموم الفصحى إلى خصوصية اللهجات ، بل إلى خصوصية الميادين ، كتلك الخصوصية في مجال الشعوذة والعرافة التي تحيط الصور المستقاة من ميدانها بسورٍ من تفرّد التعبير ، الأمر الذي أبدعت قصيدة " الدجالون " في تجسيده بعجيب الألفاظ المستخدمة فيها والتي نقلت كثيراً من أجواء الشعوذة بتمتماتها الغامضة وعباراتها المبهمة الداعية إلى الوجل والحيرة ، فكان ذلك فيها أداةً لغويةً داعمةً لحس التراث المنطلق من الموضوع المعالَج نفسه ، ومن العناية بتقصّي أبعاد تفكير بعض فئات المجتمع التي يضلّلها الجهل :

.... فأجاب الزوجُ : يا ويلتها … اعرضوا للطبِّ من قِصَّتِها
أسعفوها أنقذوا صحتَها … فعساكم تُرجعوا نُضرتَها
قالت الأمُّ وقد أنّت أنيناً … خافتاً : نحن ببلواها شَقينا
كم سَعينا عن دَوَاها باحثينا … عجزَ الطبُّ وعُدنا خائبينا
قال : فالسحرُ ومن ينفثُ فيهِ … يكشفُ الأمرَ فجِدّي واطلبيهِ
ابحثي عنه عسى أن تجديهِ … أو عسى سرٌّ هناك تكشفيهِ
فأتاها الشيخُ (حلاّل العقدْ) … قائلاً : يا أمُّ لا تُبقي أحدْ
حالُها مسكينةٌ تُدمي الكبدْ … بيدَ أنّ العونَ باللهِ الصَمَدْ

.... … ....

هي ذي مسحورةٌ هاتوا البخورْ … شَمْهُورْشٍ ملهدورش ملهدورْ
خبِّروني حولها ماذا يدورْ ؟ … فأجابوا : أوذيتْ منذ شهورْ
داؤها صعبٌ وقاسٍ مُتعِبُ … وأراها للبلى تقتربُ
وشفاء الداءِ لو تحتجبُ … لا يُدانيها قريبٌ أو أبُ
غيرُ شخصي فأنا مثلُ أخيها … وبروحي وبنفسي أفتديها

اذبحوا (تَيْساً) وأعطوني (جُنيها) بعد هذا، السحرُ لا يعبث فيها...![١]

• • •

مما يضاف كذلك إلى سلك ملامح التراث الشعبي الذي صدر الشاعر عن حيثياته، ضعف الحس الأسطوري في الصور الشعرية المفيدة من هذا التراث ، فالزمخشري أحد الشعراء السعوديين الذين « لم يستفيدوا من دعوة أبولّو في توظيف الأسطورة »[٢] ، وأقصى ما بلغه من الخطوات في هذا المنحى التفاته إلى إيحاءات السحر والتعجيب التي شاعت مع أسطورة " وادي عبقر " ، وإيحاءات الرعب والتخويف والقوة القاهرة التي ارتبطت في الموروث العربي الأسطوري بذكر " المارد " في أحد معنييه[٣] ، وكذلك ذكر الغول .

وقد كان حظ الصورة من الأول فائقاً حظها في العنصرين الآخرين ، إذ بدا (العبقري) منتشراً على مساحة جيدة من شعره ، وبه خدم الشاعر اتجاهه لتوظيف الأسطورة إلى حدٍّ ما ، خدمةً سبيلها الكم والعدد لا الكيف والتنوّع . ومما ورد فيه هذا العنصر من الشواهد ، الصورة الآتية :

كم جلاكَ الفتونُ في موكب النور لتسبي القلوبَ منا بفنٍّ
عبقريَ السنا ، ضحوكَ الأسارير نغومَ الصدى الطروب كلحنِ[٤]

أمّا (المارد) ، فهذه صورةٌ تقدِّمه مشبعاً بالترويع والتخويف فتقول :

يا رقيقَ الألفاظِ ، يا موقظَ الإحساس يا ريَّ خافقي المفؤودِ
كيف أصبحتَ مارداً تنشرُ الذعرَ وتُذكي مراجلاً للنكودِ[٥]

---

(١) مج النيل – ص ٨٣ .

(٢) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين – ص ١٨٦ .

(٣) راجع ص ٣٢٨ من هذا البحث .

(٤) من قصيدة " نجوى " – مج النيل – ص ٣٣٤ .

(٥) من قصيدة " النغم الموتور " – مج الخضراء – ص ٣٠٣ . والصحيح في " مراجلاً " ترك التنوين لأنها ممنوعة من الصرف .

وهذه صورةٌ (للغول) تضفي أبعاد ارتباطاته الأسطورية بالخوف والرعب على الحال المصوَّرة للشاعر :

وأنـا أعـبر الـدروبَ لتيـهٍ « مدّ أشباحَه المخيفـةَ غـولُ »[1]

وفيما عدا هذه العناصر الثلاثة الممتدّة بجذورها إلى التراث الشعبي الثري بالمواد والعناصر ، لا تجد لدى الزمخشري عنايةً بإعمال الأسطورة في تشكيل صوره ، فهو يميل في جلّ استضاءاته بذلك التراث – على اختلاف وتنوّع مادته – إلى العقلانية والواقعية في التعامل والأخذ .

• • •

(١) من قصيدة " الحجى الحالم " – مج الخضراء – ص ٦٢٣ . ويمكن تعليل رفع كلمة " غول " بكون الأصل في الجملة " هو غولٌ مدّ ... " ، على تقدير الضمير المنفصل ، فتكون الجملة كلها صفةً للتيه ، وإلا كان حقّ الكلمة (النصب) على الحالية .

د - الخيال .

لا يهتم الحديث عن الخيال في هذا المقام بالخيال قوة محرِّكةً وخالقة للصورة الشعرية بها يتم تأليف مالا يتآلف حقيقةً وتركيبه على نحو جديد لا يعرفه الواقع ، أو يعرفه بأبعاد شعورية وعاطفية تختلف عنها في الصورة ؛ ذلك أن الخيال بهذه الحدود الواسعة حاضرٌ في كل ألوان وأنماط الصور ، وليس من صورة إلا وهي تُعمله وتعتمد عليه حتى تلك الصور القائمة على التعبير الحقيقي والناقلة لمشاهد من الواقع ، ومن ثَمَّ فإن إدراجه مصدراً مستقلاً لشيء من الصور يُعدُّ خلطاً يسيء إلى التصنيف .

إنما يستقيم التصنيف ويحسُن نسقه إذا نُظِر إلى الخيال هاهنا مرجعاً وبيئة تؤخذ منها عناصر بعض الصور ، أو ينتهي تلمّس أبعادها إلى إطلاق العنان للتخييل الذي يحتضن ما يستعصي على الحسّ من المظاهر فيها ، والتي لا يعدم المتلقي تأثيرها وجمال وقعها على النفس رغم انبهامها أو مقاربتها للانبهام .

ولا عجب أن نجد لهذه الملكة موضعاً بين مصادر صور الزمخشري ، فقد كان " الخيال " محطةً يقف عندها في مواضع كثيرة من دواوينه ، مما دلّ على مكانتها في نفسه والتفاته إليها في عموم استلهاماته الشعرية ، فعلى سبيل المثال : يخصص الزمخشري قسطاً من ديوانه " أحلام الربيع " لما أسماه " مسرح الخيال " ، ويُلحق به قصيدتين هما : " أنا والطير "[١] و " في روضتها "[٢] ، كما يدخل لفظ " الخيال " في نعت بعض قصائده من مثل " في محراب الخيال "[٣] و " إلى خيال "[٤] و " خيال المتمني "[٥] وغير ذلك .

وبمعاينة حظ الزمخشري من نبع هذا المصدر في رسم صوره الشعرية ، نجده يحظى بقسطٍ غير يسير منها ؛ فقد كان الخيال مصدراً لعديد من الصور وهي تقدّم تفاعلاً بين أطرافٍ بعضها حسيٌّ والآخر معنوي ، أو بينها وهي جميعاً معنويات لا يمكن تصوّرها إلا

---

(١) مج النيل – ص ٥٨ .

(٢) مج النيل – ص ٥٩ .

(٣) مج النيل – ص ٢٤ .

(٤) مج النيل – ص ٦٧٠ .

(٥) مج الخضراء – ص ٥١٢ .

بما يُضفى عليها من صفات ما جاورها من المحسوسات أو نسبة أثرٍ من الآثار الحسية إليها ، كلّ ذلك في سياقات من فنون التشبيه أو التجسيم أو التجريد(*) .

فالزمخشري ينشيء هذه الصورة من قصيدة " أنشودة الملاح " :

الدجى بحرٌ وقلبي فلكه وشراعي من نسيج الأبديةْ(١)

فيدهشنا بهذا الشراع العجيب الذي اختاره لتسيير مركبه ، إذ يختاره من " نسيج الأبدية " ، وهو – بلاشك – خطٌّ في الصورة تعجز الحواس عن إدراك معالمه وملامحه ، وليس من سبيلٍ لاستحضاره في المصوِّرة إلا تخييل الشراع المعهود واستصحاب معاني الأبدية مع ظاهر صورته .

وقد علّق الأستاذ إبراهيم فلالي على القفزة الخيالية المحضة في البيت السابق بما يشير إلى دورها في تقديم الصورة فاعتبرها : خيالاً جميلاً(٢) .

والصورة السابقة إيماضةٌ من ملمحٍ واضح في خياليات الزمخشري ، وهو كثرة لجوئه إلى " النسج والحياكة " في خلق مادة تصويرية جديدة لا تنتمي إلى الواقع المادي المحسوس . فإضافةً إلى ما تقدّم تأتينا جملة الصور التالية وهي تستعين في تقديم التجربة (الحالمة) بشراعٍ منسوجٍ في مغزل النور :

وشراعيَ المنسوجُ في مغزلِ النورِ تهادى مغرِّداً للفتون(٣)

وثوبٍ قد نُسج من الرضا :

ولبستُ الثوبَ من نسيجِ الرضا وتخطَّرتُ به في مذهبي(٤)

بينما تأخذ تجارب الحزن والألم إلى مجالي الخيال الفسيح ليحتويها بكل ما فيها من الازدحام العاطفي ، فتقدّم وقائع الضياع والخسران في أنسجة الهباء ومنها تُحاك الدنيا:

يقظةً يا نفسُ فالدنيا نسيجٌ من هباء(٥)

(*) إخراج المحسوس من حسيته إلى المعنوية (كجعل المحبوبة حُلماً في الاستعارة : يا حُلُمي) .

(١) مج النيل – ص ٢٢ .

(٢) المرصاد – ص ٧٢ .

(٣) من قصيدة " حنين " – مج النيل – ص ٤١٤ .

(٤) من قصيدة " اسكتي يا نفس " – مج الخضراء – ص ٣٤٠ .

(٥) من قصيدة " النفس المؤمنة " – مج النيل – ص ٩٤ .

أو تنسج أحلام الساهر المضيَّع بالظنون والأوهام :

كـلّ أحلامـي نسيـجٌ   مـن هبـاءٍ فـي هبـاءْ
وهـي فـي النفـس ضجيـجٌ   مـن شـجوني والشـقاءْ

صاغها بالوهم ظني
هيكلاً يُلهم فنّي[1]

كما تجعل " الوهم " نسيجاً يتعزَّى به الشاعر المكلوم :

أتعـزّى بمغـزلٍ فـي يمينـي   نسج الوهـمَ بالأمـاني العِذابَ[2]

وتُمعن في التحليق بما تُحاك منه التجربة فتُخرج من مغزل الشاعر " ثوباً من خيوط المستحيل " :

سـأحملُ مِغْزَلـي وأحـوكُ ثوبـاً   لنفسـي مـن خيـوطِ المسـتحيلِ[3]

• • •

أمّا في حال عدم إعمال هذا المنحى اللفظي في التصوير ، فإن الشاعر يصنع صورته الخيالية من أبنية تعبيرية متعددة أهم ما يُراعى فيها وجود طرفٍ أو أكثر لا يدخل في نطاق المحسوسات ، فيقدّم – مثلاً – صورة للحلُم وهو يُذَرُّ في العيون :

أعـبرُ الليـلَ والديـاجي كحُلْـمٍ   ذرَّه النـومُ فـي سـواد العيـونِ[4]

ولسحر الموقف وهو يقع في النفس موقع الأنغام العذبة :

وهنـا البهجـةُ لاحـتْ لعيونـي   في الدجى الراقصِ من عذب الشجونِ
فجرى السحرُ نُغُوماً[5] في لحوني   راقـصَ الإيقـاع فتّـانَ الرنـينِ[6]

---

(١) من قصيدة " أنشودة الساهر " – مج النيل – ص ١٣٤ .

(٢) من قصيدة " اغتراب " – مج الخضراء – ص ٨٠١ .

(٣) من قصيدة " مغزلي " – مج النيل – ص ٦٨٧ .

(٤) من قصيدة " وردة الحب " – مج النيل – ص ٧٦ .

(٥) نُغُوم جمع على غير القياس .

(٦) من قصبدة " هاهنا " – مج النيل – ص ١٣١ .

ويصوغ من المحبوبة معانيَ جميلة فيقول :

هي كانت لي الأماني عِذابا ولعينيَّ قرَّةً وضياءَ
هي كانت صفوَ الحياةِ لنفسٍ لم تعدْ ترتجي الرضا واللقاءَ
هي كانت لي الخيالَ الموشَّى زاده طهرُها العفيفُ صفاءَ(١)

وكذلك يفعل (بالأمة) – وهي جماعة من البشر – حين يقول :

أمةٌ صاغها الإلهُ من الحبِّ نقيَّ الأهدافِ والمقصودِ(٢)

ويتفنن في غير ذلك من الصور ، ومنها جميعاً يظل جزءٌ مرهونٌ بالخيال ولا يمكن إيجاد معادل له من الواقع ، أو تصوُّر مقارب يمكّن من استكمال الأبعاد الظاهرة التي تستقبلها الحواس ، وكل ما يتكون في الأذهان من تقديمها هو الطرف الحسيّ الذي صُوِّرت فيه أو قُرنت به ، فحيث يستعصي تصوّر الحُلم أو السحر أو الأماني أو صفو الحياة أو الحب أو ما إلى ذلك من المعنويات ، يكون بالإمكان تلقيّ خاصيتها الحسية في هيئة النائم ، وصوت الأنغام ، والكلّ المتكامل في المحبوبة ، ومثل ذلك في جماعة البشر الخيِّرة المتكافلة ونحوها .

• • •

والصورة عند الزمخشري توغل أحياناً في التخييل ، فيأتي أهم أطرافها عناصر هلامية تركبَ معاً تهويمة أو سبحة خيالية لا تُدرك معالمها بأيّ شكلٍ من الأشكال ، وما ينتج عن توظيفها من أثر صادرٌ عما تستصحبه تلك المعنويات المجردة من مشاعر وأحاسيس تتحرك لها النفوس ، من مثل مشاعر الاستمتاع والتلذذ في " الجمال " ، والتعظيم والإكبار في " السموّ " و " القداسات " ، والتي جاءت في قول الشاعر :

ومعاني الجمال فيك سموٌّ كالقداسات ملهبٌ للشعور(٣)

---

(١) من قصيدة " إليها " – مج النيل – ص ٢٩١ .
(٢) من قصيدة " مجالي الحب " مج الخضراء – ص ١٦٣ .
(٣) من قصيدة " غنوة " – مج النيل – ص ٣٩٥ .

وربما نشأت التهومة عن انتظام عناصر متعددة – قد يكون منها المادي – لكن على نسقٍ غامضٍ من الأنظمة والتراكيب ، كهذه الصورة التي أرتنا للموعد رسماً من خيال ، ثم علّقت هذا الرسم على جدار المحال ، وكلها عناصر تدهشنا بانتظامها في سلك تصويري واحد :

إلى موعدٍ كان أحلى المنى
ومازلت أرقُبُهُ هاهنا

ولكنه صورةٌ من خيالْ
معلقةٌ في جدار المحالْ(١)

بقي أن أشير إلى أن هذه السبحات الخيالية – التي تعتمد في كلّ الصورة على معنوياتٍ ، أو تتعمّق في خلق مفاجآت في تراكيب العناصر وأبنية أجزاء الصورة – قليلٌ في تصوير الزمخشري الذي يعتدل في خياله ولا يغالي في الاستغناء عن الواقع أو يندفع في مصادمته .

• • •

(١) من قصيدة " صورة " – مج النيل – ص ٤٠٧ .

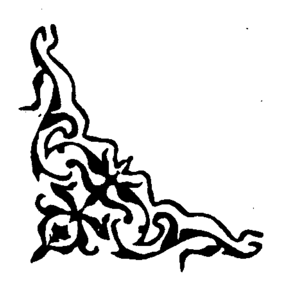
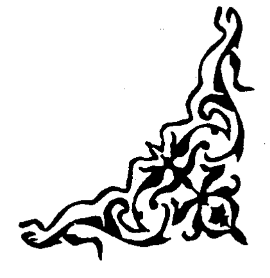



الفصل السادس

صور الزمخشري في ميزان النقد

المبحث الأول : قيمة الصورة ودورها في شعر الزمخشري .

المبحث الثاني : عيوب الصورة عند الزمخشري .

المبحث الأول

قيمة الصورة ودورها في شعره

مرّ في الفصل الثاني من هذا البحث شيءٌ مما أقرّته الدراسات النقدية والأدبية للصورة الشعرية من الأدوار والوظائف[١] ، حيث أرتناها أداةً موقّعة في أيدي الأدباء تبدي خطورتها أو تخفيها طريقتهم في التعامل معها ، إذ هم في ذلك بين موقف[*] هاو يخطيء صيدها ، وموقف محترف يطوّعها لقضيته تطويعاً وينفُذ من خلالها إلى الأوساط المتلقية بكل قوةٍ وسطوة .

ولعل من أهم ما خرجت به تلك الوقفة العامة على دور الصورة ، أنها أقرّت لهذه الوسيلة التشكيلية البارعة بقيمتين عامتين لكل الأبنية الشعرية الحاوية لها ؛ فالصورة – كما تبيّن – نبعٌ للحس الجمالي في التعبير ، وأداةٌ للإيجاز والاختصار .

أما البعد الجمالي الذي تمنحه ، فيأتي من انخراطها في الكيان الشعري ، وهو بنية جمالية تتلذذ النفوس بالاستماع إليها . كما يمتاحه النص مما يُعبّأ فيها من عوالم وخطوط وملامح تنبت عن الواقع – على تفاوت – فتأخذ النفس إلى مجالات خيالية قلّما تجد في النفوس البشرية من ينفر منها ، أو على الأقل يرجّح كفّة الواقع عليها في ميدان الترفيه والتنفيس عن الذات ، وهو ما يمكن القول عنه : البُعد عن الإخبار والمباشرة واللجوء إلى التلميح والإيحاء ، على شاكلة الفرق الذي تلمسه بين الشكوى بعبارة :

أنا حزينٌ ، تملأ قلبي الهموم ، وتمحو آمالي النكبات

وبينها في قول الزمخشري :

أغرقت يا بحرُ في مجراكَ أحلامي	فهل سترضى بأن أحيا بأوهامي
لي عند لجِّكَ تحتَ الماء متكأً	تحومُ حولي بهِ أطيافُ إلهامي
إليه أقتحمُ الأهوالَ معتصماً	بمن يراغمُ إصراري لإقحامي
ومعزفي خافقٌ جاش الحنينُ به	لكن بما يتندّى زاد إيلامي[٢]

(١) انظر هذا الفصل – ص ١٦٦ وما بعدها .

(*) في كلمة " موقف " احترازٌ من أن يفهم أن الشاعر يلتزم طريقة واحدة في التعامل مع الصورة .

(٢) من قصيدة " الآهة الملتهبة " – مج الخضراء – ص ٢٢٧ .

وأما دور الإيجاز والتكثيف الذي تقوم به الصور في التعبيرات فهو أكثر خضوعاً للقياس من سابقه ، إذ لا يخفى ما منحته الصورة لقولهم :

هندٌ ريم الفلا

من الاختصار في العبارة الذي لم يكن لقولهم وهم يقدّمون الصفات المتضمَّنة سابقاً وفيها ما فيها من التوكيد : إنّ هنداً واسعة العينين ، ميَّاسة القدِّ ، رشيقة الحركة ... وغيرها من الصفات التي جمعها " ريم الفلا " . وقِسْ على ذلك .

• • •

إلى جوار هاتين القيمتين العامتين ، تملك الصورة أدواراً أخرى أكثر خصوصية ، فهي تزيينية ، وتوضيحية ، ومؤكِّدة ، وتعبيرية ، ولها في كل دورٍ من هذه الأدوار سمةٌ وطابع .

ومردُّ هذا التنوّع في وظائفها ارتباطها بالفكرة نفسها ، حيث أنها تقدّمها وتعبّر عنها ، أو « تقررها بالتبرير والتوضيح والشرح والتدعيم والتفسير ، أو تزينها بالتزويق والتحلية والزركشة »[1] ، وجميعها مما شهد شعر الزمخشري تطبيقات نصَّية له .

فالزمخشري يستعين بالصورة لتزيين أداء التعبير في تقديم الفكرة ، ورغم عموم هذا الدور لكل صوره الشعرية – كما هو الشأن مع غيره من الشعراء – إلا أنه يأتي في بعض شعره مفرداً ، فتكون الغاية من الصورة في موضعٍ ما ، مجرّد التزيين والتجميل، والصورة حين يقتصر دورها على ذلك ، لا تخلو من سطحية وركود يتجاوزها تفاعل المتلقي مع تنبهه للقفزة الخيالية فيها ، ولربما مرّت بخبرته دون أن يشعر بتلك القفزة ، كل ذلك ، لما تكون عليه من الإلف والاعتياد ، ولوقوفها عند حدّ ما يمنحه اللفظ الوضعي في سياقاته المعتادة من القيم التعبيرية .

تلمَّس البعد الوظيفي للصورة في هذه الأبيات للزمخشري :

- فمن مسرّاتِهِ تندى مرابعُنَا بطلعةٍ منه ضوّت في مغانينا

(١) الصورة الفنية عند امرىء القيس – ص ٢٣٦ ، نقلاً عن " الصورة الفنية في الشعر الحديث " – نعيم اليافي – ص ١٤٧ .

غــرّاء كالشــمسِ إلا أنّ ســاطِعَها بموكبِ البشـرِ إن لاحـت تحيينـا[١]

- قد ضَحِكَ التفـاحُ فـي خدِّهـا لَمّـا رأى فـي الصــدرِ رمانــها[٢]

- ومبسمُها الضحّاكُ للناسِ كوكبٌ وأحلى العطايا مـن أشـعتِهِ الـدرُّ[٣]

إن الشواهد السالفة تضم – فيما تضم – صورةً لطلعة الممدوح التي هي كالشمس ، وأخرى لخدّ المحبوبة الذي هو كالتفاح ، وصدرها الشبيه بالرمان ، وصورة لمبسمها الذي أشبه الكوكب المشعّ بالدرّ ، وإذا أنت تحسست من وراء استحضار الشاعر لهذه الصورة غايةً أو هدفاً ، لم تجدْها أكثر من تجميل للأسلوب الذي قدَّم به الفكرة المراد التعبير عنها أو الهيئة المراد تصويرها ، ذلك أنها جميعاً مما استمرأه المتلقون، فهي تقليدية مستهلكة خبرها الشعراء ومن بعدهم المتلقون منذ القدم ، وتقديمها بعد هذا العهد المتواصل مع الإبداع الأول لا يثير في المدركات المستقبلة أكثر مما يثيره اللفظ الوضعي المنمّق ، مع أنها لم تفقد قدرتها تماماً على إثارة إدراك المتلقي للفجوة في أسانيد الموصوفات والصفات التي جعلت من الخد موضعاً للتفاح مثلاً ، إلا أن ذلك ضعُف منها ، وغدا الأثر الغالب من اختيار الشاعر لها أنه استعاض فيها عن جفاف اللفظ الصريح بجمال اللفظ المنمق المبالغ فيه .

والملحوظ في جلّ ما ضمّه نتاج شاعرنا من الصور التزينية أن الأصل في غايته كان التوضيح ، فالصورة – كما رأيت – قائمةٌ لتقديم الصفة في الموصوف " أو صورة المصوَّر " أكثر وضوحاً وتحديداً ، لكنه جنح إلى التجميل – في حسّ المتذوقِ الأدبي – لما نزع إلى التكرار والاستهلاك ، مما أفقد الصورة رونقها وإدهاشها ، وحتى دورها التوضيحي ، ذلك الدور الذي خسرت أهليتها له بفعل كثرة اجترار المركّب التصويري ذاته .

---

(١) من قصيدة " موكب الأعياد " – مج النيل – ص ٢٢٢ .

(٢) من قصيدة " مناجاة " – مج النيل – ص ١٥١ .

(٣) من قصيدة " زورق الأحلام " – مج الخضراء – ص ٢٥٧ .

بيد أن من الصور التجميلية عنده ما جاء لغاية التزيين ابتداءً ، فالفكرة المراد تقديمها جليةٌ واضحةٌ مسبقاً ، وإردافها بصورةٍ تعيد تقديم الفكرة ما هو إلا تجميل لها – ربما أدخله التكرار الضمني في نطاق التوكيد – . ومن أمثلة هذا المنحى من توظيف الصورة قوله :

أحنّ إليها وهي ملءُ نواظري وأرجو لقاها وهي همسةُ خاطري

وأهفو إليها وهي روحي وفي دمي هواها وإن كان الهوى هو " قاهري "[1]

فلبّ ما تعرضه هذه الصور هو عِظَمُ شوقِ الشاعر لمحبوبته رغم مصاحبتها لوجدانه وملازمتها إياه سمعاً وبصراً وروحاً ، وهذه القضية مطروحة عبر الصورة الأولى التي يمكن اعتبارها تعبيرية مثلت من خلالها الفكرة ، وبالتالي فإن معاودة طرحها عقب ذلك بصور تغيّر في نسق التعبير ، يخدم التجربة بوضوح من خلال تزيين الفكرة المقدَّمة عنها مسبقاً ، إذ لا تعدو صورة الشاعر وهو يرجو لقاء المحبوبة مع مثولها في خواطره ، وصورته وهو يهفو ويتوق إليها رغم ملازمتها له ملازمة الروح والدم ، أن تكونا – على وجه التقريب – بوحاً بجزء واحد من تجربته الذاتية ، كما لا تنفك الاثنتان معاً عن كونهما تكراراً مغيَّرَ الصياغة للخط الأول من هذه التجربة والذي يصرّح فيه بحنينه إلى تلك المحبوبة مع ملازمة صورتها لعينيه ، ومع أنّ هذا التوالي في صور الفكرة الواحدة حقَّق لها توكيداً(*) ، إلا أن نجاحها في التأثير لم يكن ليتحقق لها لولا أنها عادت على نحوٍ جديدٍ مزيَّن ينتفي عنه التكرار اللفظي المملّ ، فيقع في نفس المتلقي ثبوتها وتأكُّدها دون أن يمنع التتابع من تقبّله لها .

---

(١) من قصيدة " إلى ممرضة " – مج النيل – ص ٢٤٧ .

(*) يأتي تأكيد الشاعر للفكرة بهدف إشباع تدفّق عاطفته ومحاولة تجسيم تلك العاطفة وليس لحاجة الفكرة إلى التوكيد ، فهي مثبتةٌ ابتداءً بكون موضوعها ذاتياً لا يقبل المناقشة بالنفي أو الإثبات . وفي هذا يختلف دور الصورة هنا عن دورها التأكيدي – التالي الذكر – والذي تأتي فيه داعمةً لقضيةٍ تحتاج منها ذلك ، لتردد المتلقي في قبولها .

وعلى نحوٍ شبيهٍ بذلـك في الصـورة السـالفة ، يـأتي دور الصـورة في أنموذج آخر للزمخشري يقول فيه :

فـأنتَ لحـرفِ الضـادِ رأدُ شـعاعُه ... بآفاقنـا فـي كـل صُقْـعٍ منـوّرُ
وأنـتَ لـه القيثـارُ طـابتْ لحونُـهُ ... وعذبُ الصدى في مَبْسَمِ الدهرِ كوثرُ(١)

قد يغري انتقال الشاعر من الرأد إلى القيثار بأنّ ثمة صفةً جديدةً تُنسب للممـدوح في الصورة الثانية غير تلك التي في الصورة الأولى ، والواقـع أن كلتـا الصورتـين تُعنيـان بصفـة واحـدة للممـدوح ، هـي طيـب عطائـه واتسـا ع مـداه – الزمـني والمكـاني – ، فالممدوح الذي كان في الصورة الأولى برقٌ عظيم الشعاع يرتاد ضيـاؤه كـلّ الآفـاق ، جاء في الثانية قيثاراً طيب اللحن وصداه يرتاد الدهر على اتساع مداه ، ومن ثمَّ فإن ما قدّمته أولاهما عادت أخراهما لتقديمـه في شـكلٍ لفظـي جديـد العبـارات والـتراكيب ، لكنه مكرّر المضمون ، وبذا تكون الصورة الثانية عرضاً جديداً للفكرة نفسها ، بما يعني أنها تزيينية جمّلت سابقتها دون أن تتجاوز دلالتها أو توضح أمراً لم يكن واضحاً فيـها ، وما تحقق بها من تأكيد كـان مطلبـاً عـادل به الشـاعر دفق عاطفتـه وانفعالـه ، وليـس للصورة الأولى حاجةٌ ملحَّة إليه .

وهذا موضعٌ آخر من شعر الزمخشري تمارس فيـه إحـدى الصـور الـدور السـابق ، حيث ترد في قوله :

يقولون لي : ماتتْ . فقلت : أنا الـذي ... أمـوتُ ، وحسـبي أنَّ قلبـيَ أسـوانُ
يقولون لي : ذابتْ . فقلت : أنا الـذي ... أذوبُ ، وذوبُ القلبِ نـوحٌ وأشـجانُ(٢)

لّما كان تخلّق الصور – قبل هـذه – في الأبنيـة المسـاقة فيـها بدافـع مواكبـة السـيل الشعوري للشاعر في موقفٍ ما ، فإن انطلاقها مـن هـذا الموقـف أحـرى وأليـق بمسـايرة تلك القاعدة ، حيث موقف الحزن والبكاء في رثاء الأحبة أقوى وأصدق ، والعاطفة فيه

(١) من قصيدة " موقف الأبرار " – مج النيل – ص ٢٧١ .

(٢) مـن قصـيدة " غُلبـت عـلى أمري " – مج النيل – ص ٢٨٠ . وتجد أمثلة أخرى في مقطوعة " مخادع " – مج النيل – ص ٤٣٢ ، ومقطوعة " إلى أبنائي " – ص ٥٣١ ، ومواضع أخرى .

أكثف وأغزر ، وعليه فلا عجب أن يوالي الشاعر بين صورتين تخدمان الفكرة ذاتها ، فكرة الانصهار في موقف المرثي ومشاركته التجربة المؤلمة التي يخوضها ، مغيِّراً في الصياغة وتأليف الألفاظ بما يجعل الثانية عرضاً جديداً تجمل به الأولى من منظور قياس الأداء المنطقي لتلك في إثراء التجربة وإثارة الأخيلة ، أو تكراراً تتأكد به من منظور قياس أدائها في دعم الموقف العاطفي المصوَّر مجرداً عن نماء الفكرة وتطورها أو وضوحها .

• • •

وامتزاج الأداء الوظيفي للصورة في جميع الشواهد الماضية للتجميل : تزييناً مع توضيح ، أو تزييناً مع توكيد ، لا يعني أنها دائماً على هذا المسار في الأداء . فقد تخلُص الصورة لمنح التعبير توضيحاً مجرداً عن غيره من الأدوار ، أو منحه توكيداً خالصاً يدعمه ويقرر عناصره وأفكاره ، وهي في قيامها بذلك تؤدي ثنتين من المهام والقِيَم المناطة بها .

الصورة موضحة

أما دورها التوضيحي فيغلب أن يرد في مواضع الوصف : مدحاً أو غزلاً أو ما على شاكلتهما مما يُعنى بتقديم الصفات الحسية والمعنوية ، وقلّما يرد في مواضع تصوِّر موقفاً أو حدثاً . ويخلص الحكم به على صورة ما متى سلمت من تقنيات التجميل السالفة(*) ، فانصبت عنايتها على التعريف بصفة جديدة الحضور والصياغة ، وتكون أبعادها وحدودها هي أهم ما يخرج به المتلقي من الكيان التصويري المقدّم لها .

فحين ينشيء الزمخشري متغنياً بقوله :

.... فجاء ضمادُ جُرْحي من يمينٍ	تصونُ العهدَ للود القديمِ
من الخلّ الذي فيه صفاءٌ	ترقرقَ كالحفيفِ من النسيمِ[1]

أو يقول :

(*) أقصد المعنى الخاص للتزيينية والقائم على كونها مستهلكة متداولة ، أو كونها إعادة صياغة لفكرة موضحة مسبقاً ، وإلا فكل صورة شعرية صورة تجميلية بالمعنى العام .

(١) من قصيدة " صباح الخير " – مج الخضراء – ص ٨٢٨ .

هـو فـي موكـب الفنـونِ صباحٌ ... بتباشـيره ينـير الرحابـا[١]

فإن النموذجين يعنيان بتقديم مجموعة صفات للممدوحيْن ، كصفاء القلب ، ورقة المشاعر ، والريادة والتوجيه ، وصفات أخرى قدّماها ضمناً وفق ما يوحي به جعل الممدوح صباحاً ، على سبيل المثال .

والشاعر – في سبيل إيضاح تلك الصفات – ينتقي من المعادلات المجسّدة لها في الحواس ما تبين به ، فيضع النسيم العليل الدفّاق معادلاً للصفاء والنقاء ، والصباح المشعّ بضيائه على كل الأرجاء معادلاً لصفة ريادة الممدوح وتوجيهه لغيره من أرباب الفن .

وتأتي هذه الصفات التي تتقصاها الصور في النموذجين وهي تملك خصوصية نسبية تبرأ بها من الاتهام بالتداول والاستهلاك ؛ إذ هي – في الغالب – وليدة المقام ، والتركيب الذي انخرطت فيه : [الممدوح + الصفة (موضّحة بأبعادها)] صنعةٌ للشاعر يصعب الحكم بأخذه إياها عن مادة معدّة مسبقاً ؛ فعناصرها المؤلفة لها تأتي من العام المشترك في الحصيلة الثقافية للبشر ، وتركيبها على هذا النحو لا يخضع لقياس العرف والإلف الذي تفقد به كثير من الصور التوضيحية مزيتها متحولةً إلى دور التزيين .

• • •

وصور الغزل أطول شوطاً في هذا الميدان من أخواتها في المديح ، إذ ينحو الزمخشري كثيراً إلى الوصف الحسي لمحبوبته ، ومن عنايته بذلك تنصرف أكثر صوره إلى حلقة الإيضاح والتمثيل لملامح مادية ومعنوية راقته في الموصوفة ، فيفتن في تصويرها ورسمها ، واضعاً على كل صفةٍ يقدّمها بصمةً جليةً له تصل المتلقي عن كثب " بالزمخشري " ، الشاعر الغزل الموهوب بمعجمه الخاص ، أو مانحاً إياها تفاصيل وخطوطًا جديدة التأليف مع ما أُلِف وعُهد ، فيدفع بذلك تهمة الابتذال والتكرار عما يحتضنها من الصور .

يقول الزمخشري في إحدى إبداعاته في الغزل :

---

(١) من قصيدة " نكبة أديب " – مج النيل – ص ٢٥١ .

أطلّت كبدر التمّ ينشر في المدى ... مواكب نورٍ بالجمال تصفّقُ
وفكّت رتاجَ الباب منها أناملٌ ... كأوتار قيثار له القلبُ يخفقُ
إذا الفتنةُ اليقظى تلوحُ بمصعدٍ ... يريك الثريا في مداه فتعلقُ[1]

إن أهمّ ما تتحلق حوله هذه اللوحة الغزلة هو حزمة الصفات التي أراد الشاعر من خلالها تبيان معالم تلك الفتاة الآسرة ، فهي مشرقة المحيا ، ولها أنامل رقيقة مُعجِبة الحركات والسكنات ، ثم هي الفتنة بعينها قد تراءت للشاعر في مصعد " هيلتون "

وكي يخرج الزمخشري بحدود أبين وأوضح لتلك الصفات ، تراه يسلكها في صور توضيحية تخطّ أبعادها بدقة ، فإشراقة محياها بينة في صورة بدر التمام الوضّاء ، ورقة أناملها وهي تعالج الباب أشبه ما تكون بأوتار القيثار المنبثقة بروائع الأنغام ، أمّا فتنتها وأسرها للقلوب ، فيمكن استيضاح ما وقع منها في قلب الشاعر بتلمس المتلقي لما يتوقع أن يعلق مشاعره من رؤية الثريا ببديع ضيائها ، وإحكام نسقها ، وتآلف أقسامها .

وشبيه بهذا الدور الذي تلعبه صور الغزل السابقة ما جاء منها في المقطوعة التالية :

اللظى وردٌ على وجنتِها ... وفمي الظامي فراشُ اللهبِ
واللمى في شفتيها خمرةٌ ... صِرفةٌ طابت ، ولمّا تُسكبِ
ومحياها شبابٌ مورقٌ ... فاض بالسحر وصافي الذهبِ
وعليها من أفانين الصبا ... موجةٌ رجراجةٌ ، تلعب بي
موجةٌ إما تهادت رقصتْ ... فتنةٌ في عطفها المضطربِ
رقص النور على جبهتِها ... كشعاعٍ من ضياء الشهبِ
في حياءٍ أسدلت أهدابَها ... بفتورٍ فاتنٍ مُسْتَعذَبِ
وتصدّت لأحاديثِ الهوى ... بفمٍ سَلْسَلَ بنتَ العنبِ[2]

(١) من قصيدة " مصعد هيلتون " – مج النيل – ص ٥٣٠ .
(٢) من قصيدة " في روضتها " – مج النيل – ص ٥٩ .

فالمتلقي لا يتكبد عناء الخروج بصورة واضحة لهذه الموصوفة تظهر فيها صفات حسية لها وأخرى معنوية ، فالمحور الرئيس الذي تدور حوله هو تقديم تلك الصفات ، وعوضاً عن أن يعرضها الشاعر عرضاً تقريرياً جافاً يميل بالصورة إلى نزعات نفسية حسية تقلّ فيها قيم تذوق الجمال والتلذذ بمطالعته ، تجده يدخلها في صورة شعرية ، تلك الصورة ، لا تخلّ أبداً بالغاية في التوضيح ، بل تضفي على منهج الوصول إليها لمسة جمالية رفيعة ترى بها حمرة خد المحبوبة لظىً ووردا مجتمعين ! ، وسحر اللمى في شفتيها كسحر الخمرة لمن يتعاطاها ، وشبابها نضر كنضرة الورق المخضر في الشجر . وهكذا الأمر في وصف قدّها وجبينها وعينيها وحتى حديثها ، حيث اختير لذلك كله صورٌ بديعة مثيرة للخيال .

أيضاً ، من مقطوعات الزمخشري الشاهدة على دور الصورة التوضيحي ، ما جاء في قصيدته " الحب الأول " ، ولعل هذا النص أبين لأداء الصورة وهي تعمل على التوضيح ، لما يقع فيه من التقاءٍ بين هذا الدور وأدوار أخرى لها . استمع إلى الشاعر فيه وهو يقول :

كمُلت صورةً جمالاً وصوتاً ... وأفانين ما لها إحصاءُ
وردةُ الخدِّ في طباقِ ضياءٍ ... نرجسُ اللحظِ عندَهُ الصهباءُ
وقوامٌ إذا مشت يتثنى ... وبه عند خصرها الاستواءُ
فإذا الموجُ بين رِدفٍ ونهْدٍ ... وعليه من الحياءِ رداءُ
كل عضوٍ منها إذا رام رقصًا ... هذَّب الرقصَ عندها استحياءُ
ثم سارتْ كموجةٍ تتهادى ... ولها في قلوبنا الإسراءُ[1]

لا يمكن اعتبار الخط الأول من هذه اللوحة إلا خطاً تمارس فيه الصورة وظيفتها التعبيرية ، إذ هي تعبّر هنا عن لبِّ الفكرة وجوهرها ، ولأنه يتّسم بقدر كبير من العموم ، فقد فقدت معه ملامح تلك الفتاة كثيراً من وضوحها وتحددها ، فهي جميلة

---

(١) مج النيل – ص ٢٦٣ .

وصوتها حسن ، ولا غير من معالم هذا الجمال والحسن يعدو ما ذُكر . حتى إذ جئنا إلى الخط الثاني وجدناه يكشف عن شيء من حدود ذلك الجمال ، فخدّ الموصوفة محمرّ، ووجهها مستدير مضيء ، ولعينيها ما يلائم زهرة النرجس من الصفات ، ككثافة الهدب ، أو سواد الحدقة ، وربما غير ذلك . وهذه الحدود التي أزيح عنها الستار ثمرةٌ من ثمار الصورة التي مارست دورها في الإبانة والتوضيح ، لكنها – بتلك القوالب التي استعملها الشاعر– لم تتمكن من الخلوص لهذا الدور ، إذ أدّى إعمالها من خلال مركبات تصويرية قديمة ومتوارثة إلى تغليب جانب التزيين والتحلية في أدائها – وفق ما عوير لقياس الدور التجميلي لها – ومن ثمّ بدتْ غاية التوضيح ذابلةً باهتة من ورائها ، ولربما فات المتلقي – بغلبة الزركشة عليها – الالتفات إلى الملمح الوصفي التوضيحي فيها بدافع السأم والملل من تراكيب مستهلكة فقدت حيويتها وإشعاعها ، وتجاوَزَها إدراكُه قسراً .

هذه الشائبة في مهمة الصورة التوضيحية ، تكاد سلسلة الخطوط المصوِّرة لمشية وقوام تلك الراقصة تتخلّص منها بدءاً من قوله :

وقوامٌ إذا مشت يتثنى وبه عند خصرها الاستواءُ

إلى نهاية المقطوعة . فهي تُعنى بتقديم تفاصيل تلك المشية وأبعاد صفتها في رسمٍ حركي بديع يلتفت إلى الانثناء في الخصر الأهيف ، والتداعي بين الردف والنهد في التمايل ، وتهادي الخطوة العجلى على الإيقاعات المرقّصة ، وما تبع ذلك من خطوطٍ تكاملت جميعاً في توضيح مشية الموصوفة وقدّها ، مستعينةً بوصفٍ حركي ودقةٍ تصويرية وعنايةٍ بالتفاصيل ، حالت جميعها دون اتهام النمط المقدّم بالابتذال والاستهلاك .

ومع أن مسألة تكرار الفكرة في قوله :

فإذا الموج بين رِدفٍ ونهد

الذي حوى تكراراً لصفة التثني في القوام ، والصورة فيه زينةٌ لأختها في البيت قبله ، إلا أن الشاعر شفع للبيت من كونه - كله - صورةً تزيينيةً حين أتبع تلك الصورة بصورةٍ لصفةٍ معنوية تُضفي بُعد الحياء على ذلك القوام .

ولم يبق من سلسلة الصور في هذه المجموعة : إلا الصورة في قوله :

كل عضو منها إذا رام رقصاً ... إلى آخر البيت

حيث بدت هذه بأكملها تكراراً مزيِّناً ومؤكِّداً للصورة في البيت قبلها .

• • •

هذا ، ومن اللافت في أمر الصورة التوضيحية عند الزمخشري ، أنها - أحياناً - تربو بقيمتها على مجرَّدِ إثارة الناحية التصويرية المخيِّلة ، والمعهود فيما هنّ لمثل دورها من الصور[1] ، إلى قيمة خلق الأبعاد الإيحائية ، ولك أن تعود إلى الشواهد السالفة وإلى ما يوافقها من النماذج الأخرى في شعر الشاعر لتلمس بنفسك ما يملكه تصوير صفاء الخل برقة النسيم وترقرقه ، ووجه المحبوبة ببدر التمام وهو يغمر الكون بضيائه وبهائه ، وسير الفاتنة بموجة تتهادى في مدّها على وجه البحر ، وغير ذلك ، من قدرةٍ على استدعاء خبراتٍ عذبة وشفيفة تقبع في نفوس المتلقِّين من تجارب ماضية أثارها اختيار عناصر تلك الصور التوضيحية بعنايةٍ حفظت عليها نماءها وحركتها ، وأسلمتها من تبعة الوصف التوضيحي - المعهودة - في تجميد الصورة وسلبها طاقاتها الحركية والحيوية ، والتي قدّم الزمخشري لها أيضاً شواهد ، فجاء بها في مثل تصوير المحبوبة بالثريا ، وضياء جبينها بشعاع الشهاب ، وحمرة الخدّ بالنار والورد ، وصور أخرى غيرها .

• • •

(١) راجع رأي الدكتور صبحي البستاني حول ذلك في حديثه عن التشبيه التوضيحي ، والذي بدا موحياً عند الزمخشري في عدة مواضع . والقول ماضٍ على كل الصور التوضيحية بمختلف وشائلها . انظر لذلك " الصورة الشعرية في الكتابة الفنية " - ص ١١٩ .

الصورة مؤكدة

إذن ، وكما قد بان سابقاً ، تخلص الصورة لدورها في التوضيح وتتجرد عن أي دور آخر في مواضع متعددة من شعر شاعرنا . والأمر بالمثل فيما يتعلق بدورها في تأكيد القضية أو الفكرة أو الموقف ، فالصورة ترد مؤكّدة ، ومؤكّدة فقط ، في بعض مواضعها من نتاج الزمخشري .

والتأكيد إحدى القيم الفاعلة بحق ، ومنه تستمد الصورة قوتها وأهميتها ، فهو إحدى دعامتيها ، إذ تأتي القيمة التعبيرية دعامةً ثانية لها . ولو أردنا وضع قيم الصورة عند الزمخشري في سلم تدريجي لكان السلم التالي – في اعتقادي – هو الأقرب إلى مراعاة تحقيق الفنية في التأليف – وهو ما لا تملكه صور التجميل – ، والشعرية فيما ينتج عنها من تفاعل للمتلقي يتجاوز مداه اللقطة السريعة التي تتسم بها الصورة التوضيحية :

– التعبيرية

– التأكيدية

– التوضيحية

– التزيينية

• • •

وسبيل الصورة وهي تعمل على إثبات قضية أو فكرة ما ، أن تلقي الضوء على زاوية بعيدة يؤازر استدعاؤها في السياق ما يحتاج إلى الدعم والتأييد ، وهو مما يعتمد على فطنة الشاعر وتنبهه لنقاطٍ قد يغفل عنها غيره في حال معالجة ذلك الموقف ومحاولة تأكيده .

ويظهر هذا الاعتماد على الزاوية البعيدة في نمطين من صور التأكيد ، يأخذ أحدهما منحى التفصيل وتتبع خطوط متشعبة لملخّص الفكرة أو القضية ، في حين يسلك الآخر مسلك التشبيه ، فيما يعرف بالتشبيه الضمني ، ومنه على الأخص " صور الاحتجاج العقلي "[1] .

---

(١) ذكرت سابقاً أن مما يمكن أن يعد تشبيهاً ضمنياً ما سمّي بـ" الإيماء بالتشبيه " . راجع ص ٣٨٥ .

أما أول الاتجاهين فيمثل الاتجاه الأقل حضوراً في شعر الزمخشري بالقياس إلى شقيقه ، لكنه أكثر تحقيقاً للقيمة الجمالية ، وتحفيزاً للطاقة الخيالية ، وكذلك أكثر إثارةً لمشاعر التأثر والاستمتاع ، لقيامه على التفصيل وإشباع الفكرة المراد إثباتها مستحضراً من خلال ذلك شتى التجارب والانفعالات التي ترافقها أو تمتزج بها . لنتأمل مثلاً إحدى تلك الصور :

وليس اغتباطُ المرءِ إلا خديعةً بدنيا أتاها وهو أسوانُ يدمعُ
وأيُّ وليدٍ لم يُرِقْ من دموعهِ وفي طرفِهِ الساجي يضجُّ التضرّعُ[1]

من الواضح أن البيت الثاني صورةٌ تدعم قضية الشطر الثاني من البيت الأول ومحورها أن الإنسان كئيب باكٍ في حياته منذ بدايتها . فالمتلقي قد يخالجه شكٌّ في صحة هذا الحكم باختلاف حالته النفسية وتجاربه عما هو عند الشاعر ، ولربما اعتبره قولاً مطلقاً على عواهنه أطلقه الشاعر على غير بصيرة من جرّاء ما حلّ به من مآسٍ وآلام اعتمت نظرته للحياة .

إلا أنّ سوق الصورة في البيت الثاني دفَع كثيراً من هذا الشك ، فالصورة وإن لم تبعد الانطباع بتشاؤم الشاعر وسوداوية نظرته ، إلا أنها دفعت عن فكرة القضية تيهها وشرودها في مجاهل الألفاظ والعبارات المتأثرة بتلك السوداوية ، وأثبتت أن لبدء حياة الإنسان محافل مأساوية " دامعة " حقاً ، بالالتفات إلى لحظات ولادة المولود والتي يمثل صراخه فيها إعلاناً لبدء حياته ، وهي زاوية ضيقة قد تتجاوز المتلقي الذي يحمل مثل هذا الحكم على مبررات فلسفية صِرفة لا تخضع لمنطق الحواس في أفضل حالات تقبّله للفكرة .

وهذه قضيةٌ أخرى يقررها الزمخشري أولاً ، ثم يؤيد ما قرره بصورةٍ تفصيلية تكشف عن عددٍ من خطوطها فتمنحها بُعداً توكيدياً :

الليالي ومضاتٌ وبروقٌ ثم تخبو
كلّ من تنجب يبكي ، ثم للآلام يحبو

(١) من قصيدة " الربيع الكابي " – مج النيل – ص ٢٠٠ .

وهي تغريه بومضٍ من مرانيها فيصبو
حسب الخلدَ بها ، لم يدرِ أن العمر دربُ[1]

تبدو فكرة الصورة الأولى عامة تتداخل مع ما سواها على فهم القاريء ، وربما ساوره – بهذا التداخل – ترددٌ في التسليم بملاءمتها لمجموعات الصور قبلها وبعدها ، والدائرة حول قضية الزهد والتقوى وأخذ العظة والعبرة . لكنّ تزويد هذه الصورة بعددٍ من الإضاءات في سلسلة الصور التالية لها رفع عنها الانبهام ، وحقق لها ائتلافاً مع تلك المجموعات ، بإطلاق جملة خطوط تحكي العبرة في مسار حياة الإنسان مستضيئةً بشيء من لوازم تلك الصورة ، فهي تتبع سلسلةً مكونة من حلقة البداية ، ثم السير ببطء ، يليه الانفتاح على جماليات الحياة والاغترار بها ، ثم الانتهاء المفاجيء وسط صخب الملذات ، والحلقتان الأخيرتان هما لبّ ما قدّمته الصورة الأولى وهي تصوّر الومض والبريق الفاتنيْن في الليالي ، واللذين هما أيضاً سريعا الزوال والاختفاء .

وبذا ، تكون التفصيلات التي انصبت الصور في الأبيات الثلاثة الأخيرة على عرضها مؤكداً لملخّص ما قدّمته أولى صور المقطوعة .

ثاني اتجاهي الصورة المؤكدة في شعر الزمخشري يسلك – كما ذكرت – مسلك ما يُعرف بتشبيه " الاحتجاج العقلي " من " التشبيه الضمني " .

وشواهد هذا الاتجاه جمّة تفوق شواهد الاتجاه السالف ، لكنها – في الغالب – تحمل صبغة الاتجاه المنطقي أو العقلي الذي يقيس ويوازن فيحدُّ – بشكلٍ ما – من شحن الصورة بالانفعال والعاطفة . وأظن جانبي التوكيد والمنهج المنطقي قد بانا فيما سبق عرضه من نماذج الصورة في الحديث عن التشبيه وسيلةً للتصوير عند الزمخشري ، وها أنذا أعيد عرض بعض تلك النماذج لنتبين فيها أداء الصورة المؤكّد ، على نحوٍ خاص .

يقول الشاعر في أحدها :

وما بحتُ بالعتبى وأعني بها القِلى على أي حالٍ حسبك اللّهُ شاهدُ

---

(١) من قصيدة " النفس المؤمنة " – مج النيل – ص ٩٥ .

فإن كان لي ذنب ستُمحى خطيئتي فبعض مثوباتِ الصيامِ التَّوادُدُ(١)

إنها ثقة الشاعر من هاجره بالوصل والعودة – والذي عبّر عنه بمحو الخطيئة – هي ما يحتاج إلى إثبات وتأكيد ، وقد نالت ذلك من حجةٍ حملتها الصورة في الشطر الثاني تذكّر بمسلّمةٍ في صيام الفرض – الذي جعله الشاعر هنا معادلاً ضمنياً لصيام المحبّ عن لقيا محبوبته والتنعّم برضاها – ، فكما أنّ ثمرة ذلك الصيام البر والصلة ، فإن ثمرة انقطاع محبوبته عن وصله ستكون برّاً وصلةً متجددين أيضاً ، وهو ما تنتهي به الصورة إلى تأكيد تلك الثقة من الشاعر .

وهذا شاهد آخر عملت فيه الصورة – بمراعاة الحجة المنطقية – على تأكيد الفكرة في تشبيه ضمني ، جاء فيه :

دَعْهُ يَهْذي لأنه نفثُ حمّى أرمادٌ يُخالُ عاد شرارا ؟(٢)

فحين يقرر الشاعر أنّ عدوّه مُنهَكٌ بحُمَّى الأحقاد ، وأنّ تطاوله هذيانٌ لا يُخشى ، فإن التسليم له بعجز هذا المحموم وعدم جدوى تطاوله يُعوِزُه إلى الحجَّةِ والبرهان ، وهو ما قدَّمه الشاعر بين يدي صورته ، إذ أتبعها بما يؤكّدها ويثبتها في صورة أخرى لطيفة ، تريك أنّ حال هذا العدو كحال الرَّماد الذي لا يمكن أن يمثّل شراراً يُخشى منه أو أن يعود بعد رَمْدِهِ ناراً تهدّد من لا يحسن التعامل معها .

والأمر شبيهٌ بهذا الذي تقدّم في صورة أخرى تؤكد موقف الشاعر بالاحتجاج العقلي ، فتقول :

وإن توارى الذي أرجوه عن نظري فقد يغيبُ وراءَ الغيمةِ القمرُ(٣)

والصورة المعنية هي قوله " فقد يغيب وراء الغيمة القمر " ، والتي تؤازر موقف الشاعر في الصورة قبلها وهو يؤمِّل في عودة ما يرجوه ويأمله بعد طول غيابه .. ومجال التوافق بين الحدَّين كبير ، فالأمل المرجو سيعود من جديد ، وإن توارى طويلاً خلف

---

(١) من قصيدة " عتاب " – مج النيل – ص ٢٢٦ .

(٢) من قصيدة " قماقم السوء " – مج النيل – ص ٢٩٩ .

(٣) من قصيدة " في العيد " – مج الخضراء – ص ٩١٨ .

إعتامات الحياة ، كما وأن القمر الذي تخفيه الغيوم العابرة يظهر من جديد ، وهو ما لا يختلف حوله اثنان .

• • •

الصورة تعبيرية

يصل دور الصورة الشعرية عند شاعرنا إلى ذورة الأداء ، ببلوغ آخر درجات السلّم البياني الذي تقدّم من قبل ، ويشغل هذه الدرجة أداء الصورة التعبيري أو الصورة " الفكرة " ، إن صحّ التعبير .

وكون الصورة تعبيرية معناه أن يقع على كاهل هذه الصورة عرض الفكرة المرادة، بحيث يمثّل كل خط تصويري في البناء الشعري بأكمله جزءاً من أجزاء التجربة يؤدي التخلي عنه أو تغييره بوسيلةٍ غيرها – كاللغة المجرّدة – إلى الإخلال بفاعلية ذلك الجزء وبوصوله على الوجه المطلوب . وبعبارات أخرى ، تكون الصورة تعبيرية متى كان لها في القصيدة « حضورٌ كالروح في الجسد ، وإذا ما قورن تأثيرها في القصيدة بالنسبة لتأثير اللبنات الأخرى ، فإنها الحياة نفسها لتلك اللبنات ، وإنها وحدة التخلّق المبدعة التي تنبعث معها ومنها الأفكار والمعاني والأساليب والإيقاع واللغة »[(١)] .

وفي شعر الزمخشري ، تنتظم على هذا المفهوم لوظيفة الصورة المعبّرة كثيرٌ من التجارب ، تتبع في إنتمائها شتى الوجهات والأغراض : مديحاً ، ووصفاً ، وغزلاً ، وشكوى ، ورثاءً ، وحكمةً ، لكنها تغلب في بعضها دون الآخر ، كما أنّ الصيغة الانفعالية الصادقة ، والتي لا تفسح مجالاً كثيراً للتدخلات العقلية والمنطقية المزيِّنة أو الموضِّحة أو المؤكِّدة ، تعلو في بعضها عنها في الآخر .

ولعل من أفضل الميادين التي تمارس فيها الصورة هذا الدور بتلقائية ناجحة التأثير والتعبير معاً ، ميداني الرثاء والشكوى ، أمّا أول الميدانين فرهنٌ لصدق محبة المرثي ومبلغ التأثّر لوفاتِه ، وأما الثاني فيأتي زاخراً بصورٍ تعبيرية في معظم الأحيان .

ويغلب أن يصدق أولهما في رثاء الأهل والأصدقاء والأقرباء ، ولعل من بدائع ما رسم به الشاعر صوراً تعبِّر عن مشاعر الحزن في مواقف الرثاء ، قوله في رثاء أبيه :

---

(١) عبد الله البردّوني : حياته وشعره – أحمد عبد الحميد – ص ٣٠٠ .

وخبا الصوتُ وهو يلفظ أنفا ... ساً ترجّى من الإله الثوابا
ونعاه النذير في غلس اللي ... ـل وصوتُ النعيِّ هاج المصابا
ومشى نعشه مهيباً مريعاً ... والعفاءُ المريعُ لفَّ الإهابا
مسرعاً يسبق الجموع كناءٍ ... عاد بعد النوى يداني الرحابا
وتخطّى مباهج العيشِ حتى ... شارف القبرَ فاستطاب المآبا[1]

ومشاعر أخرى صادقة عبّرت عنها الصور في إحدى مرثياته لزوجته ، والصورة فيها تؤدي دورها بتفانٍ عمّق التأثير ، وبلّغ التجربة خير تبليغ :

غُلبت على أمري وأصبحتُ ليس لي ... سواكِ وحتى أنتِ ضمتك أكفانُ

. . . .

تذوبين لا أدري وفيك ابتسامةٌ ... .يشعّ سناها وهي للموتِ عنوانُ
فأهفو إليها ، والحنانُ يهزُّني ... وأرجعُ عنها والخوالجُ بركانُ
وأسأل نفسي ما دهاها فلم تعدْ ... تكفكفُ دمعي والمدامعُ طوفانُ ؟
وأسأل من حولي : أنامت ؟ فقيل لي : ... نعم إنها نامت وإنك يقظانُ
فقلت : إذن سوّوا عليها غطاءَها ... ففي صدرِها من وقدةِ الداءِ نيرانُ
ولكنها أغفتْ ولم تصحُ بعدَها ... فقالوا : عزاءً ، قلتُ ذلك بهتانُ
أسطوةُ عادي الموتِ غالَ شبابَها ؟ ... فوالهفَ نفسي ثارَ للموتِ عدوانُ

. . . .

ويا شطرَ نفسي ما دفنتُكِ في الثرى ... لأحيا بشطرٍ إنَّ ذلك زيفانُ[2]
سأقطعُ عُمْري نحو لقياكِ جاهداً ... أنوحَ وأبكي فليلومَنَّ شيطانُ[3]

فالنموذجان الماضيان ، ونماذج أخرى على شاكلتهما ، يعجّان بالصور المعبرة ، ولست تستطيع أن تخرج صورةً من صورهما عن دروها في التعبير إلى دورٍ آخر من أدوار الصورة ، فكل واحدة تمثّل خطاً معباً بفكرة لا تقوم قائمتها بغير الصورة التي

(١) من قصيدة " رثاء " – مجل النيل – ص ٨٦ .
(٢) الصحيح " زَيْف " .
(٣) من قصيدة " غُلبت على أمري " – مج النيل – ص ٢٨٠ .

تقدّمها بعواطفها وانفعالاتها فيتحقق لها بذلك القبول والتأثير المطلوبين في التعبير الشعري . وإذا أخذت – على سبيل المثال – صور المقطوعة الأولى وجدت كل صورة جزءاً لا يتكرر من التجربة ، ولا يمكن بالتالي الاستغناء عنه متى ريم اكتمال أبعادها ، فإحداها تصوّر لحظات الاحتضار ، وأخرى لحظات نعي ذلك المحتضر وقد أسلم الروح لبارئها ، وثالثة لرهبة الموقف في حمل نعشه ، وغيرها لذلك النعش مسرعاً يتجاوز الجموع التي تحمله – مبالغةً في تصوير فرط خفته والإسراع به – ثم هو في صورة خامسة مقبلٌ على منزله الأخير إقبال الراضي المتشوق . وجميعها صورٌ قامت لتؤدي فكرة في الموقف لا يؤديها سواها في المقطوعة ، ولا يستثنى من ذلك إلا التشبيه في " كناءٍ عاد .... " والذي ضمته المقطوعة " لتوضيح " مبلغ سرعة النعش والذي كانت الصورة قبل التشبيه قد عبّرت عنه .

وينحو النموذج الثاني النحو نفسه ، فصوره أفكارٌ لا تصدر الفكرة منها عن صورتين ، بل هي خطوط متنوعة الأشكال والمضامين تلتقي لتكوّن التجربة مكتملة ، ولا يستثنى من ذلك إلا صورته في الاستفهام والتي جاءت تكراراً لفكرة قضاء زوجته في الصورة قبلها ، فهي بذلك تزيينية . أمّا تكرار لفظة " نامتْ " في موضعين من البيت الخامس ، أولهما الاستفهام « وأسأل من حولي : أ نَامَتْ ؟ » ، وثانيهما الجواب : « فقيل لي : نعم إنّها نامت » ، فليس دليلاً على أن الصورتين تحملان فكرة واحدة ، إذ في حين تتمحور فكرة الاستفهام حول معرفة ما إذا كانت تلك الزوجة نائمة أو مستيقظة – على الحقيقة – ، يأتي الجواب متمحوراً حول صورتها نائمة النومة الأبدية – الموت – ، ودليل ذلك أنه يقابل في الصورة – على لسان من يجيب – بين حالها هذا وحال الشاعر " المتيقظ " ، وليس في مقابلة الحالين فائدةٌ يرجوها التعبير إلا أن يكون المراد به الإشارة إلى حياته إلماحاً إلى موتها في تلك الهيئة .

• • •

على هذه الشاكلة تكون الصورة تعبيرية ، فهي الفكرة ، والفكرة قلب الصورة .

وكما كان الرثاء بقوة العاطفة فيه مربعاً جيداً تنمو فيه الوظيفة التعبيرية للصورة الشعرية ، جاء غرض الشكوى أيضاً مربعاً خصباً يتضح فيه هذا الدور ، وهذان نصّان بديعان للزمخشري ، أحدهما تظلُّمٌ من المحبوب ، والآخر تظلُّم من الحياة ، وفي كليهما

يستغني عمل الصورة عن التعليق ، فعلى أكتفاها وقعت مسؤولية تقديم لبّ التجربة مع ما يلزمها من الانفعالات . يقول الشاعر في أولهما ، وهو من قصيدة " همسات٧ ":

همستُ باسمكِ يا ليلى وفي كبدي ... لظىً من الوجدِ لم تخمدْه نجواكِ
يا فتنةَ النفسِ والآلامُ ناشرةٌ ... وما احتملتُ أسى الآلام لولاكِ
. . . .
هل تذكرينَ ليالي صبوةٍ خطرتْ ... وأنتِ نشوى بلحنِ الخافقِ الشاكي
يدعوكِ باسمكِ والأصداءُ حائرةٌ ... تلهو بترجيعِ من يشدو بذكراكِ
وتبسمينَ لـه ولَـهى وعابثةً ... وما ابتسامُكِ إلا بعضُ معناكِ
. . . .
هل تذكرينَ وفي الذكرى مثارُ شجى ... .جوى المحب الذي ما زال يهواكِ
يهواكِ حتى ولو أَوْدى الغرامُ به ... يكفيه عزّاً إذا ما قيل مُضناكِ
ويستريحُ إلى وعدٍ يهيمُ به ... كيما يذوبَ حناناً عند لقياكِ[1].

ومن قصيدة " عودة " يطالعنا نموذج رائع يبث الشاعر فيه شكواه من الحياة ، وقد رأيت أن أثبت أكثر النص ، حيث يبين فيه التنامي بالتجربة في صور معبِّرة لا تفسح مجالاً للتزيين أو التوضيح – وفق المعايير السالفة الذكر – أو غيرهما من مهام الصورة ، إنما تمثّل كل صورة جزءاً من التجربة يُعرض ابتداءً[2] ، وتجسّده غير مسبوقةٍ إلى ذلك:

كهفَ أحلامي ومحرابَ صلاتي
أتُرى تُصغي إلى حَرِّ شكاتي
وتناجيني بماضي أمنياتي
بعد أن أكديتُ في شوطِ حياتي

وتعثرتُ[3] فخانتني الليالي
دون أن تعبأَ بي أو بنضالي

(١) مج النيل – ص ١١٤ – ١١٥ .

(٢) نبّهت في موضعه على مالا يدخل في نطاق التعبيرية من الصور .

(٣) لا تقدّم هذه اللفظة صورة جديدة عن تلك في " أكديت " .

عدتُ يا كهف ولم أعدُ البقايا
من حريقٍ نثر القلب شظايا
كان بركاناً تلظّى في الحنايا[1]
لم أضق منه ولكن مقلتايا

نفضته شفقاً فوق جفوني
بعد أن جفّت دموعي من عيوني

. . . .

عدتُ للوحشةِ في أطباق دُجْنِ
ليس إلا زفرتي تملأ أُذني
عدت قد أخرست الآلام لحني
ولقد كنت بأطياف التمني

ساحر الأصداءِ باللحن الطروبِ
من ترانيمي على رغم شحوبي

. . . .

هاهنا كان شعاع الأمنيات
ينشر الغِبطة في أعماق ذاتي
فيخوض الهولَ عزمي وثباتي
أترى ما زال موصول الهبات

أم تناساني فيجتاح شقاني
البقايا من جناني ودماني

عدت يا محرابُ شكراً للوفاءِ
لم تزل تحفظ أصداء غنائي
وبأرجائك صافحتُ هنائي
والمرائي لم تزل أبهى المرائي

(١) تكرار لصورة البيت قبله .

تلهمُ النفسَ بألحانِ الخلودِ[١]

فلأعشْ فيك رضياً بالنشيدِ[٢]

• • •

ومن العناية في الصورة بالتعبير ، يأتي ما يمكن نعته " بتهذيب التعبير " ، وهو ذو صلة وثيقة بالأداء التعبيري للصورة ، وإن كانت أكثر عنايته منصَبةً على القالب الذي تُقدَّم فيه تلك الفكرة ، ولذا فدور الصورة وهي تقوم به دورٌ ثانوي .

إليك مثلاً هذه الصورة وهي تحققه للتجربة :

لاح بالقربِ حارسٌ في إهابِ

بالفتاتِ المجوج لا باللبابِ

أشبعوه فعادَ كاشِرَ نابِ

و[٣] هو والكلب حارسان لبابِ[٤]

لقد استطاعت الصورة من خلال هذه التراكيب المختارة لها أن تعبِّر عن فكرة الشاعر في انتقاد الموقف المصوَّر دون تجاوز الأدب أو الإساءة إلى المتلقي بما لا يليق من الانتقادات المستهجنة ، حيث قدّمت تقييماً للإنسان وهو يخضع لاستعباد الثراء ، بالتصريح بحقارة ما يُقدَّم له من الطعام في رضا وقبول منه ، ثم القفز إلى تصوير أثر ذلك الفتات الملقى إليه على آدميته ، في أسلوب إشاري بديع يصوِّر ذلك الحارس شريكاً للكلب في مهمة الحراسة ، مما يوحي بتعادلهما وتكافؤهما .

وهذه صورة أخرى يهذِّب بها الزمخشري تجربة " تقبيله لمحبوبته " والتي قد تنال شيئاً من حياء المتلقي ، فيأتي بها في كناية لطيفة جعل فيها فمه ندياً بعبير تلك الورود الباسمة في فتاته إذ يقول :

---

(١) تكرار ضمني لفكرة الصورة " ولقد كنت بأطياف التمني ساحر الأصداء " .

(٢) مج النيل – ص ٢٢٠ .

(٣) الواو زيادة تخلّ بالوزن .

(٤) من قصيدة " على لسان سائل " – مج النيل – ص ٤٥٩ .

ويستعيد صداهــا وردُ ضاحكــةٍ على الضفاف فيندى بالعبير فمي[١]

• • •

إن الصورة كائن حي في القصيدة ، وأيّاً كانت وظيفتها التي تقوم بها ، فإنها عنصر فعّال ومؤثّر في سياقها ، لكنها – وكي تؤدي هذه الفعالية – يجب ألا تُعزل عن هذا السياق ، فالصور « تتشابك في العمل الواحد ويكمل بعضها بعضاً » ، « ولا تقاس قيمتها إلا بمدى فاعلية الدور الذي تقوم به في القصيدة لأن الصورة التي تنفصل عن سياقها ليست إلا نصف صورة فقط »[٢] .

• • •

(١) من قصيدة " مع الأطياف " – مج النيل ٥٨٦ .

(٢) الصورة عند امرئ القيس – ص ٢٣٨ .

المبحث الثاني

عيوب الصورة عند الزمخشري

لمّا كان النقد (في اللغة) تمييز الجيد من الرديء[1] ، وبمعناه الاصطلاحي : استقصاء مواطن الجمال ومواضع الضعف والقصور ، فإن ذلك كان مدعاةً للوقوف عند بعض الصور القاصرة في شعر الزمخشري بعد أن سبق بيانٌ لجوانب الجودة والجمال في الصورة عنده عبر ما تقدّم من الفصول . وقد كشف التروّي في استقراء شعره عن كمٍّ كبير من الكبوات التي وقع فيها وهو يصنع صوره ، وهو كمٌّ لم يكن قائماً في الحسبان قبل تدقيق النظر فيها ، لما يمتاز به شعر الزمخشري من غنائيةٍ تعجب المتلقي وهو يتلقاها بلا تأمل .

ومعرفة الأسباب – بعينها – التي تميل بشاعرٍ ناضجٍ كالزمخشري عن مستوى الإجادة أمرٌ لا يمكن ادعاؤه ، فلربما كان ذلك الهبوط نتيجة أحوال نفسية أو فنية مؤقتة وعارضة يصعب الوقوف عليها ورصدها ، أما ما يمكن إحالة هذا التقصير إليه فهي أحوالٌ عامّة وثابتة في إبداع الشاعر يدخل تتبعها وتعقّب آثارها في دائرة الإمكان والاستطاعة .

الغنائية المفرطة

ومن أعجب ما يُحال عليه تقصير الصورة عند شاعرنا ، هي الغناية ذاتها التي قد تصرف الناظر في شعره عما قد يشوبه من عيوب ، ذلك أنها حين تسلّط قواها على المبدع نفسه ، فإنها تأسره وينساق خلفها فتكون مغبة الأمر أن تجعل من ذاتية الشاعر حائلاً بين القصيدة وبين المتلقي ، وحاجزاً يقف دون تبلور رؤية واضحة في غمرة الأنا المهيمنة[2] التي تؤثر على الألفاظ والتراكيب والمعاني وحتى تسلسل الأفكار مخلّفةً في الصورة تنافراً بين أجزائها ، أو غموضاً في فكرتها ، أو تكراراً ضحلاً ، أو ما إلى ذلك .

ويشكّل التنافر أخطر العيوب في صور الزمخشري ، فهو متعدد المسارب ، واسع المساحة ، وقد يتجاوز تأثيره حدوده الأقرب ، والواقفة عند وجود تناقض مُدْرك بين

---

(١) انظر المعجم الوسيط ، مادة " نَقَد " .

(٢) انظر معجم البابطين – ص ١٤٩ .

أجزاء الصورة أو جملة الصور في النص ، إلى حدّ إحداث درجة من الغموض تُبهم بها التجربة على المتلقي .

إن ثمة صورتان يحلّ عبرهما هذا الإشكال في السياق التصويري ، أولاهما تتكوّن بوقوع التضاد بين عناصر الصورة الداخلية ، أما الثانية فتوجد بوقوع التناقض بين مجموعة صور يضمها النص .

والتنافر بين عناصر الصورة خللٌ يقع في التناسب بين العناصر في الوقع النفسي أو العقلي – وهذا يشمل زمان ومكان وعمل العنصر – ، وهو أبسط وجهي التنافر ، لقصر مساحة الخلل فيه . ومن أمثلته هذه الصورة القائلة :

أنا في ظلها أوشّح باللألاء قلباً ينوح كالعندليبِ(١)

فكما هو بيّن ، تتركز كبوة الصورة في قوله : « ينوح كالعندليب » ، إذ لا توافق بين النواح والعندليب ، فالعندليب لا ينوح ، والأثر النفسي لصوته هو الاستساغة ، بل والطرب ، في حين أنّ النفوس تنفر من النواح ، وهو مرتبطٌ عندها بخبرات مؤلمة تجزع منها . إن العنصرين يتضادان في الوقعين النفسي والعقلي .

وهذه صورة أخرى يمثل من خلالها التناقض المرفوض للعناصر ، جاء فيها – والشاعر يخاطب شخصه – :

وبين جنبيك قلبٌ ذاب معظمُهُ وفي حناياك جسمٌ شفَّه الألمُ(٢)

مجدداً ، يسيء الشاعر اختيار عناصره ، فينتهي به الأمر إلى صورةٍ مفككة تفتقر إلى الوحدة تراه فيها أودع " جسمه " بين " حناياه " !! وهو مما لا يمكن تصوّره إلا على سبيل السخرية ، وإلا فالصورة ممزّقة لا تآلف بين عناصرها يقيم صورةً صحيحةً . ومع أن مساحة هذا التفكك لا تعدو العبارة : « بين حناياك جسم » ، إلا أنّ ذلك أفقد الصورة كثيراً من الجمال والرونق الذين حافظ الإبداع في الشطر الأول على ما تبقى منهما .

(١) من قصيدة " يا حبيبي " – مج النيل – ص ٥١٩ .

(٢) من قصيدة " زفرة " – مج النيل – ص ٤١ .

يحدث أحياناً أن ترى في نصوص الزمخشري عنصراً مفرداً يناقض صورةً تكاد تكون تامة ، فينكث نسج أقطابها باقتحامه ذلك النسيج وهو غريبٌ عنه . استمع إلى هذه الصورة :

يا رؤى الأمسِ في مغاني صبانا ... أتُرى تحفظين من نجوانا .. ؟
فجدارُ البيوتِ في كلِّ ركنٍ ... حفظتْ في السقوفِ رجعَ نِدَانا
يوم كانت لحاظُنَا تتنادى ... وعلى البعدِ بالمنى نتدانى[1]

يبدو مسار البيت الثاني جيداً بالنظر إلى بدايته التي كان يُتوقع لها نهاية جيدة أيضاً، إلا أن الشاعر أخفق في تحقيق هذا التوقّع فأزرى ذلك بالصورة الكلية التي عمل البيت بأكمله على تقديمها .

إن الشاعر يذكر الجدران التي كانت تشهد حبه للمحبوبة وترقب لقاءاتهما باللحاظ والنظرات ، ويذكر من تلك الجدران حفظها للذكريات في كل ركن ، والصورة إلى هنا خصبة – إذا تجاوزنا إفراده للجدار مع إضافته للجمع – ، لكنه يسارع في الإساءة إلى خصوبتها حين يضيّق الخناق عليها فيحصرها في " الأسقف " بلا مبرر لهذا الحصر أو معزّز له حتى على سبيل التجاوز بأنه يقصد ارتفاع صوتيهما إلى الأعلى، إذ ينتفي هذا الأخير بكون حديثهما خطف نظر وأحاديث عيون وحسب ، ولذا فإنه أحدث بهذا الحصر اصطداماً – ناقضاً – للصورة – بين ما أثبتته الصورة الكلية في الأبيات الثلاثة ، و" الأسقف " التي تمثّل عنصراً مفرداً .

• • •

يتبدّى الوجه الأعقد من وجهي التنافر فيما يسمّى بـ" تنافر الصور " ، وهو ما يعرّفه الدكتور عشري بقوله : « فتنافر الصور معناه أن تعطي بعض الصور – مع خلوها من التناقض بين عناصرها – إيحاءً مناقضاً لإيحاء بقية الصور في القصيدة ، أو أن تعبّر عن فكرة أو إحساس يتنافى مع المسار الشعوري والفكري العام في القصيدة أو في جزء

(١) من قصيدة " ما عسانا نقوله .. ؟ " – مج الخضراء – ص ٨٨٦ .

من أجزائها »[١] ، أو هو – إضافةً لما سبق – أن تتناقض صورتان أراد الشاعر الجمع بينهما برابط مشترك ما .

ومن النماذج البسيطة لهذا الشق من التنافر ، يأتي البيت التالي :

أرضى الأكاذيبَ منها وهي باسمةٌ فالوردُ يبكي ويبدو وهو يبتسمُ[٢]

البيت بأكمله شاهدٌ للمشكلة موضوع النقاش ، فالصورتان القائم عليهما تمثلان طرفين يروم الشاعر إشراكهما في رابطٍ مشترك ، مكونتين بهذا الترابط طرفين لصورة أكبر ، هي صورة " تشبيهية " قوامها " التشبيه الضمني " . والملحوظ في محاولة الشاعر هذه مجانبتها الدقة ، فالطرفان غير متفقين ، لأن الورد لا يعطي صورة الكذاب المبتسم التي عني بتصويرها ، كما وأنّ بكاءه خافٍ خلف مظاهر الجمال فيه والتي يمكن معادلتها بالابتسام في صورة الزمخشري ، وهو جمال – أو ابتسام – طبعي لا تكلّف فيه ، أمّا كذب المحبوبة فظاهر معلوم للمحبّ الذي يقبله في سبيل نيل ابتسامها .

ومن النماذج الواضحة أيضاً لتنافر الصور ، ما كان في الصور الآتية من قصيدة " العين المريضة " :

وأيّ اعتسافٍ بعد عينٍ مريضةٍ إذا جرحتْ قلباً وأدمته لا يشفى

وعنها روى الإغراءُ للناس آيةً وقد صاغها سحرًا ونمّقها ظرفا[٣]

إخاله بيّناً هذا التنافر بين صورة العين مريضةً ، وصورة هذه العين ذاتها ساحرةً فاتنةً ، ومع أن مراده من هذه العين بيّنٌ أيضاً ، ويشفعه بيتٌ كان قد مضى من القصيدة نفسها يُفصح فيه عن كون عيني فتاته " ناعستيْن " بقوله :

رمته الجفونُ الناعساتُ بنظرةٍ تؤكد أن الحبّ يستعذب الحِيفا[٤]

---

(١) عن بناء القصيدة – ص ١٠٩ .

(٢) من قصيدة " على الضفاف " – مج النيل – ص ٢٥٣ .

(٣) مج النيل – ص ٣٢٤ .

(٤) الحِيف (بكسر الحاء) : الجور والظلم . المعجم الوسيط : مادة " حَاف

مع ذلك ، إلا أنّ استعماله للتركيب " العين المريضة " في حدّ ذاته ، مدعاةٌ للنفور من الصورة الأولى ، وعاملٌ في توليد تنافر – ولو كان ابتدائياً – بين الصورتين .

وللقلب في إحدى مقطوعات الشاعر صورةٌ ترسمه مغرِّداً لاهياً بعد عدّة صور تؤكد بؤسه وتعسه ، وفيها يقول :

أأحبِسُهُ بين الحنايا مقيداً ؟ فيسبحُ بي وسطَ الدياجي مُعَرْبِدَا

وأزجرُهُ من أنْ يذيعَ شَكاتَه فيملأُ أطباقَ الفضاءِ تنهّدا

إذا ما غفا الكونُ الفسيحُ تواثبتْ خوالجُهُ حولي فيلهو مغرِّدا[1]

إنهما صورتان نفسيتان متنافرتان لقلب الشاعر .

وفي شيءٍ من نماذج التنافر بين صور الزمخشري ، يظهر ما يمكن نعته بـ" دوران الصورة " ، ويغلب في هذه الصور أن تكون ذات الشاعر أو ما يتصل بها طرفاً فيها . فعلى سبيل المثال ، تلقانا هذه الصورة من قصيدة " حطام القيثارة " :

وامتدادُ الفضاءِ حولي تلاشى صار أقصى حدودِه في حذائي

لم يضِقْ رَحْبُهُ ولكنّ نفسي جمعتْهُ بقبضةِ البُرحاءِ

ثم أخفتْه في ثنايا إهابي لأُعاني من عزلةِ الانطواءِ[2]

ناهيك عن تعثر الشاعر باختياره لفظة " حذاء " لتركيبها في عباراته ، فإن صوره في هذه اللوحة تفتقر إلى الوحدة والتآلف ، إذ يمنح العالم بؤرة ضيقة من الوجود بجعل أبعاده في " حذائه " – كما يقول – ثم يعود ليمنح تفصيلاً أكثر لموقفه من هذا

---

(١) من قصيدة " فؤادي " – مج النيل – ص ٢٧٣ . ومن أمثلة تنافر الصور على هذه الشاكلة ، البيت « لهف نفسي ... » والأبيات بعده من قصيدة " اسكتي يا نفس " – مج الخضراء – ص ٣٤١ والتعارض فيه بين التحسّر في " لهف نفسي " ومناقضة أحوال النفس بعدها لهذه الحسرة .

وانظر من النماذج البيت « أخاف أقلع ... » والأبيات حتى « فكيف أرهب ... » من قصيدة " العين بحر " – ص ٤٣٦ . والبيت « أنا فيه الفراش ... » حتى البيت « ويرينا أن التباعد ... » من قصيدة " إلى مسافرة " – ص ٦٦٦ ، والتناقض فيها بين صورة الشاعر يخشى نار الفراق ، ثم صورته لا يخشاها في البيت بعده . والأمثلة كثير .

(٢) مج الخضراء – ص ٩١٠ .

الفضاء الرحب ، فيقرر ما قرره من قبل بحصره وتكديسه أيضاً ، لكنّا نُفاجأ في هذه الصورة أنه يكدّس العالم في إهابه ، أي جلده ، وكأني به ينتهي – عن غير قصد – إلى أن ذلك الحذاء هو جلده ، وفي هذا إساءة لشخصه لم يكن يريدها بالتأكيد ، والمبرر الأقرب لها هو وقوع تنافر بين ما رسمه في الصورتين – صورة العالم في الحذاء ، وصورة العالم في الإهاب – اللتين كان حرياً بالشاعر أن يثبت إحداهما ويستغني عن الأخرى تلافياً لحدوث هذه الدورة في الصورة والمنتهية بالصورة الثانية في رَحْل الأولى .

وشبيه بالدوران السابق ما كان في هذا المقطع من قصيدة " أنشودة الملاح " :

الدجى بحرٌ وقلبي فلكُهُ	وشراعي من نسيجِ الأبديةْ
والمجاديفُ بكفٍّ بضَّةٍ	تلطمُ الموجَ بعزْماتٍ قويةْ
وصفيرُ الريحِ نايٌ والصدى	يملأُ الأجواء أنغاماً شجيةْ
. . . .	. . . .
فمتى ترسو سفيني إنني	حائرٌ سارٍ يريد الأبديةْ[1]

يقول الأستاذ إبراهيم فلالي معلّقاً على هذه الأبيات : « لا يستقيم الحائر ومريد الأبدية ، لأن الحائر لا يعرف ما يريد ، وقد قدّم الشاعر لنا بأن شراعه من نسيج الأبدية ، ثم يقول في هذا البيت : " حائر سار يريد الأبدية " فكأنه يقول لنا " إنه "[*] يريد شراعه مع أن شراعه هو الذي يسيره »[2] .

إنّه الدوران الذي يخلق تنافراً ، ينتاب مجدداً صور الشاعر الذي أراد الأبدية وشراعه منها كما ذكر من قبل !![3]

• • •

(١) مج النيل – ص ٢٢ .

(*) زيادة اقتضتها صحة العبارة .

(٢) المرصاد – ص ٧٢ .

(٣) انظر أيضاً من صور التنافر بالدوران : الصورة في قصيدة " على الضفاف – مج الخضراء – ص ٢٥٢ ، حين يجعل الشاعر نثار قلمه ضماداً له ، وسفكاً لدمه في آن من دوران بين الصورتين .

إنّ التنافر ليس الأثر الوحيد عما بدا لدى الزمخشري من ميلٍ إلى الغنائية المفرطة ، فلهذا الميل غير المدروس من شاعرنا آثاره الأخرى ، ولعلها تضاهي ما تقدّمها في الإساءة إلى الصورة والإخلال بدورها . ومشكلة " غموض الصورة " إحدى هذه المزالق ، وهي تحتلّ مركزاً متقدّماً عن أخواتها من العيوب ، فتأتي في مرتبةٍ تالية للتنافر بكثرة النصوص التي تعاني منها ، ونتوجها في بعض نماذجها عن ذلك الأول ، كما سبق وأن أشرت .

والتنبّه لغموض الصورة لا يرتكز على قواعد أو قوانين محددة ومحسوسة يُلتمس في النص تحقيقها ، ويدرك غيابها حين يكون ذلك ، إنما هو خاضعٌ لقياس مدى قدرة الصور على إيصال التجربة والكشف عن محاورها وقضاياها في بساطةٍ وسلاسةٍ ووضوح ، إذ إنّ الإخلال بهذه المهمة ، وتعثر المتلقي في استيعاب التجربة – مع قدرته على ذلك في حال جودة النص – مؤشرٌ قوي إلى التواء العرض واعتراء الغموض له ، وهذا ما يتحدث عنه الدكتور " شفيع السيد " في تفصيلٍ أكثر يأتي على بعض مسببات هذا الإشكال ، فيقول : « ولعل ظاهرة الغموض التي تجتاح شعرنا العربي المعاصر تعود، في أصلها أو في الجزء الأكبر منها ، إلى هذه التركيبة الغريبة للصورة الشعرية ، والإسراف فيها ، إلى حدٍّ يشعر معه القارئ في كثير من الأحيان بانبهام لغته عليه ، وأنّها بحاجة إلى وسيط يفض له مغاليق صورها ، ويكشف أبعاد معمياتها . أجل إن الإضمار في الشعر أمر مشروع ، بل ومطلوب ، لكن ينبغي أن يكون إضماراً يشف عن بعض ملامح الصورة ، ويبقى بعضها الآخر مخبوءاً يدركه المتلقي بشيء من التأمّل ومعاودة النظر ، وبذلك يتحقق له إمتاع الفن وجماله . أما أن يستحيل الإضمار ضرباً من الإلغاز والتعمية ، فذلك ما نرى أن منطق الفن الصحيح يرفضه ، ولا أتجاوز الصواب إذا قلت إنه يدلّ على عجز الشاعر وقصور أدواته الفنية ، أكثر مما يدل على شيء آخر »[١] .

وأظنّ شيئاً من التقرير السالف يبقى معلّقاً حتى تقرره الشواهد ، والتي أورد أولها من قصيدة " اسكتي يا نفس " :

---

(١) التعبير البياني – ص ١٨٢ .

فاسكتي أُضمد جراحاتي التي ... فُتحت في قلبيَ الملتهبِ

وأهدأي فالصمتُ حولي مرعبٌ ... لا تذوبي حسرةً في اللهبِ[1]

إننا لا نكاد نضع أيدينا في البيت الأول على خيوط الصورة المتمثلة في محاولة إسكات الشاعر نفسه ليتفرغ لتضميد جروحٍ تفتحت في قلبه الملتاع ، حتى نقع في دوامة الألفاظ المنمّقة المحيِّرة ، بل والجوفاء وهو يأمر نفسه بالصمت ، في حين أنه يخشى الصمت ويصفه بالمرعب ، ثم وهو ينهاها عن الذوبان حسرةً وهو لم يلبث يصوّر لها رعب العالم من حولها . وأتساءل أيضاً عن كيفية ذوبان تلك النفس في اللهب ، واللهب متّقِد فيها – على اعتبارها والقلب المراد في الصورة واحداً ؟! . إن الشاعر يُدخلنا في متاهات التعبير حين يطلق العنان لنفسه في الحديث ، دون مراجعة !

والأمر يتكرر – وربما بزيادة في الاضطراب – عبر سلسلة صور ضمتها قصيدة " عتاب " ، تقول :

.... وضاقت بيَ الآماد حتى كأنني ... خيالاتُ جنّ ، حولَها الليلُ جامدُ

فترسلُ من أشباحِها في شغافه ... تموّه سبلاً خططتْها المقاصدُ

إلى أن يلوحَ الفجرُ ، والفجرُ ومضةٌ ... يحنّ إليها مَنْ جفتْهُ المراقدُ

وهاهو ذا فجري فيا قلبُ وثبةً ... فبعد السُّرى بالفجرِ تحلو الموارِدُ[2]

إنّه بالفعل الإسراف في الصورة الشعرية على غير هدى ، وما كان شاعرنا ليقع فيه لو أنّه أولى صوره المراجعة والتدقيق ، حفظاً لها من التشتت والتمزّق ومن ثمّ الإعتام الذي انتابها فأغرب بها عن المتلقي فحيّره فيها حين وجد الشاعر يصف نفسه بأنه " خيالات جن " فاستلهم من قوله هذا صورة التائه الضارب في الأرض فاقد البصيرة – وهو ما يؤيده بيت قبله وكذلك الشطر الأول من البيت نفسه – ثم كان أن وجده أيضاً يقع في مأزق وصف الليل بالجمود – وهو وصفٌ لم يفدْ الصورة بما يُذكَر أو يمدّ لحياتها بأسباب – فإذا به من بعد يحاول أن يسترسل لدفع هذه الزيادة فيعلق في مأزقٍ

---

(١) مج النيل – ص ٢٠٤ .

(٢) مج النيل – ص ٢٢٧ .

آخر بتصوير نفسه مضلّلاً للآخرين ، قاطعاً عليهم سبل القصد ، وهو ما لا يؤيده مقام الحديث بأكمله ، كما تنفيه الصورة التالية التي توضّح شغفه بالفجر وتعلّقه بحبائله تعلقاً يكون للتائه المحتار لا لمن يوقع الآخرين في التيه .

والعجيب في مشكلة " الغموض " في صور الزمخشري ، أنه يعمد إلى التلغيز منتهياً إلى صورة ساخرة ، أو ما يعرف بـ" الكاريكاتيرية " ، فلا هي بالواضحة المنسّقة فتُقبل ، ولا هي بالغامضة المستغلقة فتُترك ، بل شأنها اضطراب في رسم العناصر أدى إلى صعوبةٍ في التصوُّر الصحيح للصورة المقدّمة ، كما هو الشأن في قول الشاعر :

لا تقولي : خالٌ ، فإن كان حقّاً هو خالٌ ، فليـاتِ بالبينـاتِ

أو يقل : إنني الدجى حول بدرٍ والسنا راقصٌ بوجه الحياةِ[١]

فهذا الخال المصوّر في خد المحبوبة لم ينلْ نصيباً من نجاح الشاعر في تصويره ، إذ كيف يكون دجىً حولَ البدر - كما ترسمه الصورة - على اعتبار أن البدر - كما يريد الشاعر - هو وجه الموصوفة وهذا الخال هو ذلك الدجى المشار إليه ؟ ، تبدو الصورة مستحيلة في التصوّر المستقيم ، وينخرط زمامها من المقبول والمعقول إلى اللامعقول ، بل إنها تعطي صورة عكسية لهذه الحسناء المزعومة تتنافى أبداً مع الحسن والجمال !!

• • •

يبقى للغنائية المفرطة فيما عدا التنافر والغموض ، بضع إخفاقات تنتج عنها ، من مثل ما يرد في الصورة من تكرار ضحل ، فالصورة تحوي مترادفات لا تنمو بالتعبير ، إنما هي " فضلةٌ " وجد الشاعر نفسه مضطراً لإضافتها مناسبةً للإيقاع والنغم الموسق للأبيات ، كاضطراره لإضافة كلمة " أتون " بعد " الحريق " وهي لا تقدّم مزيداً للصورة في قوله :

والجوى هدّ كياني

لم أزلْ منه أعاني

---

(١) من رباعية " لا تقولي خال " - مج الخضراء - ص ٦٨٦ .

وهو في الصدر حريقٌ وأتونْ(١)

ومثلها لفظة " غير عابسةٍ " التي زيدت في التركيب دون أن يفيد منها ، في قول الشاعر :

وذكّرتنا الليالي غير عابسةٍ تُضاحك الروضَ من أصداء شادينا(٢)

وعُدَّت الزيادة في لفظة « غير عابسة » ، لأن في قوله : « تُضاحك » غناءً عن نفي العبوس .

ومن الشواهد الجلية لهذا المأخذ. البيت التالي من قصيدة " الجامعة العربية "، وفيه:

فاستكانت ذلةً صاغرةً نعق الناعق فيها والغرابُ(٣)

حيث ورد الغراب في لغة العرب ضمن الناعقين(٤) ، وإلحاقه بهم في الكلام فضلةٌ لم تنمُ بالصورة .

إلى ما سبق ، يندرج تحت عيوب الغنائية أيضاً ضربٌ من العجلة تمنع من إشباع خطوط الصورة والعناية بها ، كذلك القِصَر في الخطوط الذي انتاب قول الزمخشري :

فكم أهيمُ بقَفْرِ

وعيلَ منِّيَ صبري

ولم أوارَ بقَبْري

وإنني لستُ أدري علامَ ألقى العناءَ

ولَمْ ألاقِ العَزَاءَ(٥)

إنها خطوطٌ جزئية قصيرة الأمد لا يكاد الخيال يلتقط أولها ، حتى يجده عند نهاية الطريق ، فكأني بخيال الزمخشري فيها قصير الخطوات منهك القوى .

• • •

(١) من قصيدة " أنشودة الساهر " – مج النيل – ص ١٣٤ .

(٢) من قصيدة " موكب الأعياد " – مج النيل – ص ١٨٥ .

(٣) مج النيل – ص ٣٠٢ .

(٤) انظر " المعجم الوسيط : مادة نعق " .

(٥) من قصيدة " لحن " – مج النيل – ص ١٤٠ .

انعدام الغنائية

وكما تؤدي الغنائية المفرطة بخصائصها : الذاتية ، والمبالغة في موسقة الألفاظ والتراكيب ، والانسياق خلف ذلك كله ، إلى ذلك الكم من العيوب ، فإن انعدامها في النص مؤدٍّ إلى نتائج شبيهة ، لانفصال الشاعر في هذه الحالة عن ذاتيته التعبيرية[١] ، واتساع دائرة المنطق في الصورة، الأمر الذي يؤدي إلى نشوء فتور وهلهلةٍ في نسجها يكون من عواقبه ظهور بضع عيوبٍ معضلة، كالنثرية، والتفسير والشرح، وما إليهما.

أما النثرية – أو الخطابية كما يسميها البعض – فهي أخطر الشقين لشيوعها عند شاعرنا ، ووسائل نشوئها في الصورة جمة ، أرى منها فيما حمل ذلك من الشواهد ، إقحام جملةٍ اعتراضية في السياق ، كما هو الأمر في جملة « في الحقيقة » من قول الشاعر:

وانطوى يرقبُ اتساعَ الأماني وهي تزدادُ - في الحقيقةِ - ضيقا[٢]

ومنها أيضاً ، تراخي الألفاظ والعبارات عن أداء التجربة وتقديم الانفعال بها على النحو الواجب ، من مثلها في المقطوعة التالية :

ثورةٌ لم تقمْ لتطغى وتلهو بل لتبدو بعد الظلامِ نهارا
ثورةٌ تملأُ المناويءَ رعباً والموالي تزيدُه استبشارا
ثورةٌ لم تقمْ لصالحِ فردٍ بل لشعبٍ دعا فلبتْ جهارا
. . . . .
برزت كالشعاعِ في أول الأمرِ وبعد العامين لاحتْ منارا[٣]

إنّ عباراتٍ مثل : « لم تقمْ لتطغى .... بل لتبدو .. » ، و« تملأ المناويء رعباً » ، و« لم تقمْ لصالح فردٍ ... بل لشعبٍ » ، وكذلك « في أول الأمر وبعد العامين » ، جميعها مشبعةٌ بالاستخدام الخطابي المتداول بين عامة الناس ، وهي أقرب إلى الابتذال منها إلى " كلمات شعرية " ، فضلاً عن إرفاقها مع أدوات استدراكٍ وتعليل وتفصيلٍ كالأداة

---

(١) انظر كتاب " مع الشعراء – دراسات وخواطر أدبية " – محمد علي السنوسي – النادي الأدبي بجازان – ط١ – ١٣٩٧ هـ – ١٩٧٧ م – ج١ – ص ٦٥ .
(٢) من قصيدة " حيرة " – مج النيل – ص ٤٤ .
(٣) من قصيدة " مشاعل الثورة " – مج النيل – ص ٢٥٦ .

" بل " المعقَبة بتفصيلات الاستدراك فيها ، والتي غلّبت الأسلوب النثري على الصور المقدّمة في تلك التراكيب .

ويُلحق بهذا الحدّ من النثرية ، والناتج عن تراخي التعبيرات ، نصٌّ آخر ورد في قصيدة " أنتَ العميد " ، جاء فيه :

فاسترحنا ولن نقول انتصرنا فلواءُ انتصارِنا معقودُ

طالما القدسُ في أكُفَ المارينَ ، وإنّا لخوضها سنعودُ[١]

فكلتا الصورتين المماثلتين في البيتين تملؤهما خطابية في العبارات ، وهي جليّة واضحة في الثانية منهما بعبارتها « طالما القدس في أكفِّ الممارين » . وأجد الصورتين – هاهنا – وقبلهما الصور في الأبيات الماضية تقبل ما علّق به الدكتور طبانة – وهو يعالج إحدى صور شاعرنا – قائلاً : « أنا لا أقول إنّ في هذا الشعر أخطاءً لغوية ، ولكنني أرى أن مستوى العبارة دون مستوى التجربة والانفعال بها بكثير ، وذلك شيءٌ يُتردّد في قبوله ، وبخاصّة من شاعر كبير مثل طاهر زمخشري . ومن الواجب دائماً في الأعمال الشعرية أن تتعادل فيها الكِفّتان ، فإن التجارب القوية الجادة تتطلب ما يعادلها من جودة القالب ، وقوة العبارة ، ... ألست ترى فيها ما أراه من هلهلة النسج ، وضعف الاختيار ، وقرب هذه الألفاظ والأوصاف مما يبتذل على ألسنة العامة ، وبعدها عن محاذاة لغة الخاصة من الشعراء المجوِّدين »[٢] .

والإتيان على ذكر الخطاب المتداول بين عامة الناس يضع أمامنا " العامية " عاملاً من عوامل خلق النثرية في الصورة ، ولعل من أبرز النماذج التي أخلّت فيها " العامية " بشاعرية اللفظ وبالتالي بدور الصورة ، قول الشاعر :

---

(١) مج الخضراء – ص ٢١٧ .

(٢) مجلة كلية اللغة العربية – الشيخ ناصر الطريم وزملاؤه – المطابع الأهلية الأوفست – (ع ١١ – ١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م) – مقال بعنوان " ديوان (في الخيام) للشاعر (طاهر زمخشري) " – للدكتور بدوي طبانه – ص ٣٤٦ . والمقال موجود في كتابه " من أعلام الشعر السعودي " – ص ٢٤٠ .

فاستراحتْ من الشقاءِ ونامتْ　　فافترسني يا موتُ تكسبْ ثوابي[١]

فضلاً عن هذا التراخي المسبَّب عن الاعتراض بالنداء " يا موت " ، فإن أكثر خطابية الصورة مردودٌ إلى تلك العبارة : « تكسب ثواني » الغارقة في التداول ، فهي مقترنة في الأذهان بمواقف خاصة مشبعة بالسطحية والابتذال ، أو بطبقة خاصة أيضاً لا تمت إلى الفنيّة أو الخصوصية الثقافية بصلةٍ تُعرف .

• • •

ثاني شقَّي انعدام الغنائية ، وهو الشرح والتفسير ، يأتي لَماماً في صور الزمخشري، وهو عيبٌ نقدي في الصورة نبّه عليه النقد الحديث وحذّر من مغبة اختلاطه بالصورة الشعرية لما فيه من قضاءٍ على إيحائها وقوتها . ومما ذُكر من آراء نقادنا حوله ، قول الدكتور رجاء عيد : « ومن هنا فإن الشعر يهرب من القصيدة إذا احتوى بناؤها اللغوي على أدواتٍ تشير إلى التبرير أو التعليل ، أو القياس ، مثل : إذا ، وكذا ، ولكي ... الخ . إن ذلك يمثّل سقوط الشاعر في فخ التعليل المنطقي ، ووقوعه في شباك الأقيسة الفكرية ، إنّ الشاعر الذي يلجأ إلى التقرير فإنما يفعل ذلك بسبب ما يسميه " إليوت " تفكك الحساسية (...) ، أي انفصال الفكر عن الشعور ، فالشاعر الرديء هو الذي يفكّر حين يكون مطلوباً منه أن يشعر »[٢] .

والاستشهاد بهذا النص في مقام الحديث عما كان من أسلوب التبرير والتفسير في صور الزمخشري ، لا يعني – بالتأكيد – أنّه من الشعراء الرديئين ، فهذا الخلل التصويري الذي يقيّم به الدكتور عيد الشعراء ، يأتي عند شاعرنا – مع ندرته – على نحوٍ لا يوغل في التعليل والتفسير وغيرها مما يمثّل منهجاً عقلياً صِرفاً ، ولا يمدّ في مساحته ، رغم أننا لا نستطيع أن نبريء الصورة منه لوجوده فيها عبر شكلٍ من الأشكال . والنماذج خير مقياس يُعرف به مبلغ تأثير هذا المنهج في أداء ما شابَهُ من الصور عند الشاعر .

---

(١) من قصيدة " ماتت " – مج النيل – ص ٢٨٦ .

(٢) القول الشعري – ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

يقول الزمخشري في أحد تلك الشواهد :

وملهَب النفس إن جدّ الغرامُ بـه ... فكالفراشة نحو الضوء تقـتربُ

تظنه منهلاً قـد طـاب مـوردُه ... لم تدرِ (أنّ بهذا) الضوء تلتهب[١]

فتلثم الحتفَ برداً والردى عسلاً ... قلبي الفراشةُ ، والأشجانُ تصطخبُ[٢]

تفقد الصورة كثيراً من فنيتها وجمالها بضعف عنصر الإيحاء والإيماء فيها ، وقد كان ينبغي من الشاعر إعادة النظر في صياغة البيت الأول بما يكفل لصورته السابقة نصيباً فاعلاً من هذا العنصر ؛ فصورة الفراشة التي رام الإفادة منها في تقديم معنى : « إلقاء النفس إلى المهالك » ، كانت أقدر على تفعيل التعبير عن التجربة لو أنه منحها صياغةً تستغني بها عن الشرح والتفصيل في البيتين التاليين ، والذي بلغ ذروة سلبيته على الصورة في المقطع الأخير : « قلبي الفراشة والأشجان تصطخب » وهو يقدّم ملخصاً صريحاً لمضمون الصور السابقة له ، والتي لم تكن بحاجة إلى هذا الدور منه .

وفي اعتقادي أنّ حسّ التفسير في هذه الصورة أهدأ منه في أخرى بدا فيها التقسيم والتفسير لمادة شعرية – ناجحة – ذي نبرةٍ عالية :

والهوى كان مِقوداً لسفيني ... صار بَحْراً يموجُ لا بالماءِ

فهو بحرٌ والموجُ فيه الأباطيلُ وإنّ التيارَ قولُ الهراءِ[٣]

فالصورة تسير في مسارها الصحيح على امتداد البيت الأول ، حتى تبلغ قوله « لا بالماء » الذي كان استهلالاً انطلق منه الشاعر في بيان ماهية ذلك الموج ، وهو ما لا تستسيغه معايير الجودة في التصوير ، فليس المتلقي على ما يوحي به مثل هذا الأسلوب من الغباء والسطحية ، ومطالعته لملخّص الصورة في البيت الأول كفيلةٌ بأن تُشعره بالتجربة وبمضامين التراكيب والعبارات التي حملتها ، أمّا ماهية الموج التي حرص الشاعر

---

(١) العبارة ركيكة فقد كان الأولى بالشاعر أنه يُلحق الضمير بها : (أنها) .

(٢) من قصيدة " خديعة الحسن " – مج النيل – ص ٣٢٥ . وانظر نموذجاً يشبهه في مقطوعة " موكب الأحياء " – مج النيل – ص ٤٢٥ .

(٣) من قصيدة " حطام القيثارة " – مج الخضراء – ص ٩٠٩ .

على توضيحها ، فقد كان أجمل بالصورة ، وأجدى لعمق التجربة أن يُترك أمر تصوّر تلك الماهية للمتلقي الذي ربّما بلغ بها أبعاداً لم يبلغها الشاعر في هذا التقسيم ، وتفاعل مع تلك الأبعاد تفاعلاً لم يستطع منهج الصورة الحاضر إثارته في نفسه .

• • •

عوامل أخرى

هكذا إذن ، كان انعدام الغنائية سبباً رئيساً للعديد من مشكلات الصورة عند الزمخشري . ومن قبل ذلك ، كان الإفراط فيها سبباً رئيساً للعديد من المشكلات التصويرية الأخرى .

وإذا أردت مواصلة البحث والنظر فيما اعترى صور شاعرنا من أوجه الخلل والنقص ، فإن لي وجهةً ثالثةً أكشف بالاتجاه إليها عما وقع في نواحيها من عيوبٍ في الصورة لا تعود نشأتها إلى الاضطراب في حدّي الغنائية – كما قد مضى – إنما هي وليدة عوامل متفرقة جديدة ، كضحالةٍ خيالية تعرض للشاعر وهو يتعامل مع الصورة ، أو أخطاء لغوية تشوبُ الألفاظ والتراكيب المختارة لتأليف الصورة ، وربما كان هناك عوامل غيرها لم أفطن إليها .

أمّا ضحالة خيال الشاعر في بعض معالجاته للصورة فهي مقيّدة بعددٍ من المعالم التي تُبين عن حدودها ومعناها ، فالصورة ضحلة الخيال متى بدا فيها مبالغة مفرطة في الوصف ، من مثل مبالغة الزمخشري في وصف فتاته بقوله :

وليست قطتي إلا فتاةً تزيد عن الملائكِ بالنضارة[1] .

أو خالفت منطق الواقع وقصُرت عن مستوى القفزة الخيالية الناجحة ، كمخالفتها لذلك في قوله من قصيدة " ذكرى لقاء " :

وعيونُ الليلِ من دهشتِها قد توارتْ تحت أستار دجاها[2]

إذ لم تؤلف الدهشةُ باعثاً على الاختفاء ، بل هي مؤثّرٌ أثره سكونٌ وجمودٌ في المكان والحركة ، وقد كان أحرى بالنجوم في هذه الصورة أن تظلّ ثابتةً في مكانها تحملق فيما أدهشها ، أما ما يبعثها على الاختباء فهو الخجل والحياء .

---

(١) من قصيدة " قطة " – مج النيل – ص ٢٦٦ .

(٢) مج الخضراء – ص ٣١٢ .

إنّ مثل هذا الكسر غير المقبول لمنطق الواقع ، لا يمكن اعتباره قفزة خيالية ، لأنّه لا يحرك في الخيال أكثر مما يحرّكه الاختيار الصحيح لحيثيات الحالة المصوَّرة ، وسيما الخطأ عليه أكبر من سيما الخيال الوثّاب .

وهذه صورةٌ أخرى تشكو من ذات العلة في أختها الماضية ، وإن كان الخلل فيها أظهر للرؤية ، وأسهل للإدراك . يقول نص الصورة :

.... ولئن كان للجدود فخارٌ فلقد عاد كابتسامِ الوليدِ

هو في كَفِّكُمْ فَفَذُوه كي يسطعَ من بينِكم بفخرٍ جديدِ[1]

أظنها باديةً للعيان تلك الفجوة بين حال الفخار المقصودة وابتسام الوليد ، وبادٍ أيضاً مردّ هذه الفجوة التي أحدثتها مخالفة العنصر المصوَّر لحكمه " الثابت " في الواقع والخيال ، ففي مقام التنبيه على الحفاظ على أمجاد أوائلنا ، يذكّر الشاعر بأنّ ما نحن فيه من الخمول والرضا بالرجعية أمام مجتمعات الدول المتقدّمة قد أخذ في دفن تلك الأمجاد وتضييق الخناق عليها حتى عادت في ندرتها وخفوت بريقها كندرة ابتسام الوليد ، وهي صورة تصطدم مع الواقع فتخفق في أداء وظيفتها ، وتقصُر عن مكانة أختها في قصيدة الشابي التي أوردت ذلك الابتسام معادلاً ناجحاً للطرف المراد تصويره وعبيء فيها ذلك الطرف بكل " عذوبة " الطفل المبتسم . لقد انتقت الصورة من ذلك الابتسام خاصية صحيحة من خصائصه ، فجاءت كما يلي :

عذبةٌ أنتِ كالطفولةِ ، كالأحلامِ ، كاللحنِ ، كالصباحِ الجديدِ

كالسماءِ الضحوكِ ، كالليلةِ القمراءِ ، كالوردِ ، كابتسامِ الوليدِ[2]

• • •

مما يُلحق أيضاً بأشكال الضحالة في الصورة ، تلك النصوص التي يظهر فيها اختيارٌ سيءٌ للعناصر ، يُفضي إلى صورة مضحكة ، أو أخرى مقززة ، أو نحواً من ذلك .

---

(١) من قصيدة " الصبر " – مج النيل – ص ٣٥٨ .

(٢) الديوان – ص ١٧٩ .

« وسوء اختيار العناصر » اضطراب تتدخل الغنائية في إيجاد أحد مستوييه فيجوز حمله عليها ، لكنها - على الأرجح - لا تتدخل في مستواه الآخر - الذي ينتج عما ألحق به هنا من العوامل ، وأعني بها : إعتام التصوّر وكُدرة الخيال .

والأول من المستويين ، وهو الأبسط منهما ، يبعث فيه الخلل على الضحك والسخرية ، لما يصل إليه العنصر المصوّر من أوضاع غريبة مُعجبة ، كتلك التي انتهت إليها صورة الشاعر وهو يقول :

وأنكر الناسُ ما كانت أناملُهُ تهمي به ، وانزوى عنه الأخلاّءُ[1]

ما عُهد أن ينسب " الكرم " إلى " الأنامل " - وهي أطراف الأصابع - حتى يتخذها الشاعر موضعاً له في هذه الصورة ، ثم يُمعن في إناطته بها فيرسل العطاء منها وابلاً يهمي !!

إنّ هفوةً كهذه في اختيار العنصر الذي ركّبت عليه سائر العناصر والأجزاء ، رسمت في المخيِّلة صورةً غريبةً ، وربما صحّ أن يقال إنها مضحكة أيضاً تليق بصورة المغترّ الآنف ، أو المتقزز النافر ، أكثر منها بصورة الكريم المبادر بالعطاء .

وقد كان في إمكان الشاعر أن يحرر صورته مما عابها بقليل من المراجعة يجنّبها مغبة انسياقه خلف جرسِ الألفاظ - وهو مسلك غنائي - بإيثاره لفظة " أناملـه " على " أياديه " ، مع أن كلتيهما ملائمة للوزن[2] . بل وإخال مثل هذه المراجعة - المهملة هنا - سبباً في ندرة نماذج هذا المستوى ، بإعمالها في معظم الصور المؤلَّفة ، مما لم تكن من صور المستوى الثاني من مستويي هذه المشكلة .

• • •

المستوى الثاني

تتعدد شواهد المستوى الثاني من عدم خضوعها للتهذيب بعد الإنشاء ، فاختيار العناصر فيها يأتي عن وعيٍ من الشاعر الذي يقصد إلى تقديم صورة منفِّرة تتفق

---

(١) من قصيدة " ألوان المودة " - مج النيل - ص ١٢٤ .

(٢) البيت من تام البسيط ، وعَروضه بلفظة " أنامله " : " فَعِلُن " ، أما بـ" أياديه " فعَروضه « فاعلْ " ، متفقاً في هذا الأخير مع عروض البيت الأول من القصيدة وموضعه " راءُ " من كلمة " إغراءُ " .

والتجربة التي يعرضها ، دون التفاتٍ منه إلى ما يُحدثه مثل هذا الاختيار من تشويهٍ للصورة ، وعرقلةٍ للتفاعل مع التجربة كان في الاستطاعة تلافيها لو أحسن انتقاء عناصر مقبولة ، وتحفظ على التجربة أبعادها التي يريد تقديمها ، في الوقت نفسه .

فعلى سبيل المثال ، يعرض الزمخشري إحدى تجارب القضايا الإسلامية المؤلمة ، وهو ينشد في عرضه تحريك النفوس وهزّ المشاعر بتصوير مشاهد " الموت " المشبع بالذلّ والإهانة ، فيختار لذلك بضع عناصر معبأة بهذا المعنى ، لكنّ وقع الصورة بها كان إلى هزّ مشاعر التقزز والاشمئزاز أقرب منه إلى تحريك مشاعر الحزن والتألّم !! . استمع إلى الأبيات :

أيـن المـروءةُ يـا أبـاةُ وهـذه رمـمٌ تنـادي

وهيـاكلٌ كـانت جسـوماً بعـثرتْ فـي كـل وادِ

جيفٌ تـأكل بعضُـها والبعضُ مزّقَـهُ الأعـادي[1]

لا أعلم أيَّ عاطفةٍ ينتظرها الزمخشري من المتلقي وهو يستقبل هذه الصور " الكريهة " التي تطغى بشاعتها على كل صفة أو معنى عداها يمكن أن يُقدّم من ذكر هذه العناصر .

وهذا الاتجاه في اختيار العناصر يعود للظهور في صورةٍ أخرى من قصيدة " شراع الذكريات " حيث يقول الزمخشري فيها :

... والجديبُ الجديبُ ينضحُ لؤماً وجنـاه إن جـادَ للـدودات[2]

من المترجّح عندي ، أنه ليس من نفس إنسانية إلا وتشمئز من رؤية الدود ، وقد جاء ذكره في هذه الصورة مثيراً لتلك المشاعر رغم إتيانه على صيغةٍ هزيلة هي : " الدودات " ، التي تتضمّن معنى القِلة والتفرق .

أمّا أغرب ما خرج به هذا المستوى من النماذج ، فصورةٌ أتى الشاعر فيها بالعنصر المشوّه في معرض التغني بقيمٍ جمالية : حبٍّ وجمال ، فقال :

---

(١) من قصيدة " من الخيام " – من الخيام – ص ٥٨ .

(٢) مج الخضراء – ص ١٨٢ .

أريدها
غامضةً عميقة
مقبرةً جدارها لحمٌ ودمْ
تخيف من يحوم حولها[1]

لّما حاول الشاعر تحديد هوية من سيختار من النساء في عددٍ من الصفات ، راقته صفة الغموض والاستتار في تلك الحوّاء ، وليعبر عن ذلك الغموض ، جال نظره في أعمق المعالم وأشدّها غموضاً فلم يجد ذلك أكثر منه في " المقبرة " !! ولذا يختار لحوائه أن تكون :

" مقبرةً " جدارها لحمٌ ودمْ

لكن الشاعر لم يدرك أن التوفيق قد خانه في هذا الاختيار لما هو عالقٌ في النفوس من معاني الخوف والتقزز من " المقبرة " التي يصف بها فتاته ، ولعله وَهِمَ أن شيئاً من قبح هذا العنصر سيُدفع بتبرير اختياره حين قال :

تخيف من يحوم حولها

ذلك أنّ ارتباط المقبرة بمعانٍ كامنة تبعث على التقزز أقوى من ارتباطها بإخافة ظاهرها لمن يحوم حولها .

والملحوظ أن الشاعر في هذه الصورة لا يختار عنصره من وجود تشوّه في أصل التجربة ، إنما مسلكه فيها مسلك الشاعر القديم الذي أخطأ من حيث أراد أن يصيب، فشبّه نفسه " بالحمار " في قصدٍ منه لبيان قوته وسلامة جسده ، وهو ما صُنِّف في " عيوب التشبيه " بما فيه من " وصفٍ للمشبه بصفة لا تظهر في المشبه به " . استمع إلى قول الشاعر القديم :

بل لو رأتني أختُ جيراننا إذ أنا في الدار كأني حمارُ[2]

---

(١) من قصيدة " حواء كما أريدها " - حبيبتي على القمر - ص ٧٨ .

(٢) لم أعثر على هذا البيت في أمهات الكتب باستثناء كتاب " الكامل في اللغة والأدب " للمبرد ، في فصل ما جاء من " التشبيه البعيد الذي لا يقوم بنفسه " . والبيت غير منسوب . انظر الكتاب - ج٢ - ص ١٠٣ .

ويجدر بي ، والحديث في مقام اختيار العناصر البشعة ، أن أذكر رأي الدكتور عبد الله الحامد حول هذا المنهج في الصور ، والذي أورده مؤيّداً بإحدى صور الشاعر السعودي حسن عبد الله القرشي ، قائلاً : « ... أين معنى الجمال ؟ أين الذوق والفن ؟ فهل من الأدب هذه الألفاظ التي يريد لها ثُلةٌ من الناس الواهمين أن تكون فنية ؟ كقول القرشي :

على جُرْحي أنا تتناثرُ الديدان
وتغسلُ عارَها الجِرذانْ

لقد أصبح الجرح النازف زبالة غِبَّ مطر ، فيها الحشرات والديدان المتناثرة ، والجرذان المستحمة »[1] .

• • •

بقي من النظر فيما بدا عند شاعرنا الزمخشري من العيوب ، أن ألمح إلى تجاوز صغير كان الشاعر يخلق بارتكابه حجر عثرةٍ يعرقل سير الصورة ويُضعف من إحكامها، وأعني به التجاوز الواقع في بناء الصورة اللغوي ، والناجم عن استعمال الصيغة الخاطئة للفظة .

إليك هذه الصورة :

... وعلى مدّها عبرتُ الليالي والأسى غصَّ حلقي بريقي[2]

لا يستقيم المعنى ، وبالتالي الصورة التي تعتمد عليه ، والصيغة المختارة للفعل في الشطر الثاني " غَصَّ " ؛ فالكلمة بهذه الصيغة تبادر إلى ذهن المتلقي بصورة الأسى وقد غصّ ، وليس هذا المقصود ؛ فمتابعة الصورة تكشف عن أن الشاعر إنما أراد جعل الأسى سبباً في امتلاء الحلق بالريق وغصّه به ، فكان حق الصورة – والمعنى هذا – أن تُردف كلمة " الأسى " بالفعل " أغصَّ " .

• • •

(١) الشعر الحديث في المملكة – ص ١٥٠ .

(٢) من قصيدة " هاتف الذكرى٣ " – مج الخضراء – ص ١٠٨ .

هذا ما كشفته لي قراءتي مما انتاب صور الزمخشري الشعرية من العيوب ، ولعل في شعره المزيدَ منها[1] ، وربما كان شيئاً مما عبته فيها لا يراه غيري كما أراه ، فالمواد الإنسانية والفكر البشري مطروحٌ لمختلف وجهات النظر والآراء .

وإذا كان ثمة ما يُقال في ختام هذا التنقيب والنقد فهي شهادةٌ بأن كل ما مضى من عيوب الصورة عند شاعرنا قليلٌ لا يكدِّر شعره أو يقدح في شاعريته ، فشعره الغزير بحرٌ " طهورٌ ماؤه " لا تعكّره شوائب نزرة .

---

(١) ورد في معرض الفصول والمباحث قبل هذا وقفاتٌ تنتقد الصورة عند الزمخشري . انظر مثلاً ص ٢٤٧ ، وص ٣٠٨ ، وص ٣٤١ .

الخاتمة

الحمـــد لله على أن أعان ويسّر . والشكر له على أن وفّق وسدّد . فها هي ذي خاتمـــة دراســـتي أضعها بين يدي مَنْ يجود بالاطّلاع على هذا العمل ، بعد أن بسطت القـــول مـــن قبل فيما يدور حوله البحث من المباحث والفصول المعناة بمحاور متعددة حامت جميعها حول محورٍ رئيس ، هو " الصورة الشعرية عند طاهر زمخشري " . وأجد أن موجز ما خرجت به هذه الدراسة يمضي في نقاطٍ ، على النحو التالي :

** كشـــفت الدراسة عن جوانب من حياة الشاعر لم تنلْ – مسبقاً – نصيباً من الجمـــع والـــنظر والاستنتاج ، فعملت على تغطية ما فات الدراسات المتقدّمة من هذه الجوانـــب مستعينةً في ذلك بما تيسّر من البحث والتأمل وقراءة ما أمكن الحصول عليه من المصادر والمراجع . وأهم ما قدّمته من ذلك :

* أوضـــحت الدراســـة كـــثيراً من معالم شخصية الشاعر ومكانته برصد مختلف الأحداث والعوامل والشخصيات التي أثّرت في هذه الشخصية أو أبانت عن شيءٍ من ملامحهـــا أو مركـــزها ومكانـــتها في الأوساط الأدبية والفنية والاجتماعية ، بل وربما السياسية والملحوظة في احتكاكه برجالات السياسة في بلده أو بلدان أخرى .

* اجـــتهدت الدراســـة في تحديـــد موقع الزمخشري من التيارات الأدبية المختلفة [كلاســـيكية ، رومانسية ، بين بين] ، وموقفه من المدارس النقدية والأدبية المتباينة : [الديوان ، المهجر ، أبولو] ، وخطوط التقائه وافتراقه عن شعراء هذه المدارس .

* تعمّقـــت الدراسة في تجربة الشعر الحر عند الشاعر ، وكشفت عن العديد من أبعاد هذه التجربة وخصائصها ، والتي بدا فيها الجانب السلبي طاغياً على الإيجابي .

** تـــبين أنّ للصورة قاعدة عريضة من المفاهيم والحدود في النقد العربي ، أمكن بالتعرّف على بعضها الانطلاق إلى الكشف عن أبعاد وحدود ومعالم الصورة عند طاهر زمخشـــري . وتمتدّ هذه القاعدة بجذورها إلى القرون الهجرية الأولى ثم تنطلق منها حتى تصـــل إلى مجـــالي النقد في العصر الحديث ، حيث وُجد النقاد يسيرون على منهج من التفاوت وتباين وجهات النظر في التعامل مع الصورة ، فكان منهم من يضيّق مفهومها ،

فيجعلها تشبيهاً واستعارةً وكناية ، ومنهم مَنْ يُقرّ لها - إضافةً إلى ما سبق - ألواناً وأنماطاً جديدة كالرمز وتراسل الحواس والرسم بالكلمات .

** إن هذا التباين في تناول النقاد للصورة ، أفضى إلى تفاوتٍ أيضًا فيما اختير لمفهومها من الاصطلاحات والمسميات ، لذا - ومراعاةً للدقة والتحيد في شتى الخطوات - دعّمت الدراسة منهجها في اتخاذ مصطلح (الصورة الشعرية) جزءًا من عنوانها دون غيره من المصطلحات المتداولة ، وذلك من خلال الاستعانة بنمطٍ من الموازنة بين هذه المصطلحات في عددٍ من الدراسات الأدبية أبانت عن أنّ مصطلح (الصورة الشعرية) أكثر المصطلحات دقةً وملاءمةً لموضوع هذا البحث المتمحور حول ثمرات الخيال في شعر الزمخشري ، إذ هو الأمثل في التعبير عن جملة الصور الواردة في النص الشعري بشتى أنماطها وأساليبها مستقلةً عن دوافعها ووظائفها ، متسعًا بذلك عن مفهوم (الصورة الفنية) المتصل بفنون علم البيان من البلاغة ، ومتحددًا عن مفهوم (الصورة الأدبية) العام لكل أجناس الأدب ، ولكل عناصر النص الأدبي من أفكار ، وعواطف ، وموسيقى ، وألفاظ .

** لقد حُقّ للصورة أن تفوز بكل هذه العناية التي بدت من خلالها مصبًّا لمختلف الآراء والاجتهادات ، ذلك أنها قطب الفنية والجمال في القول جملة ، وفي الشعري منه خاصّةً ، وهي - مع الموسيقى - حدٌّ فاصلٌ لهذا الشعري عن النثري من القول .

كما أنّها عنصرٌ فعّال في إيجاد الحيوية للنص الحاوي لها ، ووجودها في تعبيرٍ ما - لاسيما الشعري - كفيلٌ بتحقيق مستوىً عالٍ من التأثير والجذب بما تقدّمه لذلك التعبير من عناصر صوتية أو حركية أو لونية أو عطرية تتصل - على نحوٍ قريبٍ أو بعيدٍ - بشكلٍ من أشكال الحياة والنشاط .

ثم إن الصورة - إلى كل ما سبق - محكٌّ يُحتكم إليه في الكشف عن امتياز الشاعر عمّن سواه ، وبالتالي فهي وسيلةٌ مُثلى لمعرفة ما ضلّ عن صاحبه من نصوص الشعر ، وذلك من خلال النظر الفاحص إلى طبيعة ما حوته تلك النصوص من الصور .

** ولأن للصورة الشعرية هذه الأهمية البالغة في ميدان الإبداع ، ولأن للزمخشري شغفًا بها نتج - من جهة - عن جانب طبعي وَسَمَهُ برهافة الحسّ والميل للخيالات

والأحلام والأماني ، وعن منظور فكريّ واعٍ رأى فيه المخيِّلة موهبة ينبغي إعمالها في شتى مجالات الحياة – من جهة أخرى – ، بسببٍ من هذين العاملين معاً ، جاءت الصورة عند الزمخشري ثريَّةً متدفِّقة ، تزخر بمختلف الأنواع ، وتتوسّل بالعديد من الأدوات والوسائل .

* أما الأنواع ، فقد كشفت الدراسة منها عن صور مفردة ، وأخرى لوحات ، وصور تقليدية ، وثانية مبتكرة ، وصور وقع فيها التقابل والمفارقة ، وغيرها تستوحي التراث : دينيًّا وشعبيًّا ، أو تستلهم التاريخ ، كما جاءت الصورُ الأثيرة المتكررةُ عند الشاعر لوناً من ألوان الصورة وأنواعها .

وقد كان للصورة في كل نوعٍ مما سبق خاصيةٌ ومفهوم ، ومستويات في الإجادة أو الإخفاق ، ومقادير في الخصوصية والتفرّدِ أو الشموليةِ والعموم .

* وأما الوسائل ، فكانت تارةً تقليدية معروفة ، يمثّلها (التشبيه) بشتى أنواعه ومختلف صيغه وأنساقه ، و(الاستعارة) تحت لواء الاستعارة التصريحية خاصّةً ، والكناية التي تُعَدّ أضعفَ وسائل هذا الشق من حيث القدرة على تحسين الأداء والقفز بالصورة .

وتارةً أخرى ، ظهر للصورة أدوات حديثة تشكلها عند شاعرنا ، من مثل التشخيص والتجسيم والتجسيد – وهذه الألوان تفككت عما عُرف في النقد القديم – وما حذا حذوه من النقد الحديث – بالاستعارة المكنية – ، والرسم بالكلمات – أو التصوير باستخدام إيحاءات اللفظة الوضعية – ، والرمز وتراسل الحواس ، وهي جميعاً أدواتٌ تمنح – في الغالب – طاقات تعبيرية عالية الكثافة للصورة .

** والصورة عند الزمخشري بكل هذا التنقل والتلوّن في الأنماط والمضامين والأدوات ، لا تقف ساكنةً في النص ، بل تؤدي في كل موضعٍ لها دوراً فاعلاً في الكيان الشعري ، فهي إما تزيينيةٌ تجمّل المعنى الذي يطرحه النص وفق قوانين محددة ، أو توضيحيةٌ تخدم ذلك المعنى بإظهاره وتجليته ، أو توكيديةٌ تدعم ما صدر عن وجوده الشك والتردد من التجارب والقضايا ، أو تزيده توكيداً وتثبيتاً إن كان مما لا يُنكر .

وربما كان دور الصورة في القول الشعري دوراً رئيساً ، إذ يقع على كاهلها تقديم الفكرة والقضية ابتداءً ، بحيث تفقد تلك الفكرة بدونها الوسط الذي تبرز فيه ، وأعني به الوسط الذي تمثّله الصورة وهي " تعبيرية " تقدّم كلّ لفظةٍ من ألفاظها جزءاً من فكرة لم تُقدّم في النص من قبل .

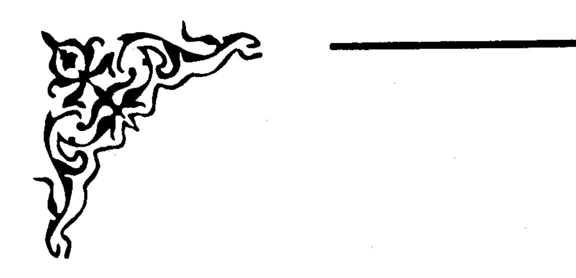
** على أن الصورة – مع كلّ ما حققته في إنتاج شاعرنا من فاعلية – تقع في دائرة العمل البشري ، لذا فهي عُرْضةٌ للنقص والتقصير ، وهذا ما كشَفت عنه الدراسة بالفعل ، حيث أبانت عن بعض صور الزمخشري مثقلةً بتبعاتِ الغنائية المفرطة من تنافرٍ ، أو غموضٍ ، أو تكرار سقيم ، أو تبعات انعدام تلك الغنائية والتي بدت في النثرية ، وتفسير الصورة وشرحها ، أو تبعات غير ذلك من العوامل ، من مثل عامل ضحالة الخيال وما خلّفه في الصورة من آثار سيئة منها : المبالغةُ المفرطة ، ومخالفةُ الصورةِ لمنطقِ الواقعِ والخيالِ معاً ، وكذلك سوءُ اختيار العناصر ، وعاملِ الارتجال في اختيار الصيغ والألفاظ والتراكيب اللُّغوية أو تنسيقها وإسنادها ، وربما عواملَ أخرى لم أفطنْ إليها .

• • •

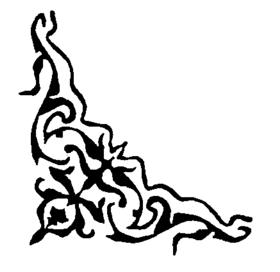
تلك وقفةٌ موجزة عند أهم ما قدّمته هذه الدراسة من المحاور والنقاط . والله أسأل أن يختم بالصالحات أعمالنا .

وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم

والحمد لله رب العالمين




الفهارس




فهرس المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

- القرآن الكريم

ثم : أ - دواوين الشاعر المطبوعة :

١ - أحلام الربيع (١٣٦٥ هـ)(*) - ط٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م - ضمن مجموعة النيل - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .

٢ - همسات (١٣٧٠ هـ تقريبًا)(*) - ط٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م - ضمن مجموعة النيل - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .

٣ - أنفاس الربيع (١٣٧٤ هـ)(*) - ط٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م - ضمن مجموعة النيل - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .

٤ - أصداء الرابية - دار الكتاب العربي بمصر - ط١ ١٣٧٦ هـ / ١٩٥٧ م .

٥ - أغاريد الصحراء (١٣٧٧ هـ تقريبًا)(*) - ط٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م - ضمن مجموعة النيل - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .

٦ - على الضفاف (١٣٨١ هـ تقريبًا)(*) - ط٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م - ضمن مجموعة النيل - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .

٧ - ألحان مغترب - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة - ط٢ ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م .

٨ - عودة الغريب (١٣٨٣ هـ)(*) - ط٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م - ضمن مجموعة النيل - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .

٩ - لبيك (١٩٦٨ م على الأرجح)(*) .

١٠ - من الخيام - الشركة التونسية لفنون الرسم - ط٢ ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م .

١١ - حبيبتي على القمر (شعر تفعيلة) - مكتبة جدة - ط١ ١٣٨٩ هـ / ١٩٦٩م .

(*) (   ) تاريخ صدور طبعته الأولى التي لم أحصل عليها .

١٢ – الأفق الأخضر (١٣٩٠ هـ تقريبًا)(*) – ط٢ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م – ضمن مجموعة الخضراء – دار تهامة للطباعة والنشر – جدة .

١٣ – صبا نجد (رباعيات) – شركة المدينة للطباعة والنشر – جدة – ط١ ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣ م .

١٤ – الشراع الرفاف – الشركة التونسية لفنون الرسم – ط١ ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م .

١٥ – معازف الأشجان – الشركة التونسية لفنون الرسم– ط٢ ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م .

١٦ – حقيبة الذكريات – مصنع الكتاب بالشركة التونسية للتوزيع – تونس – ط١ ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م .

١٧ – نافذة على القمر – شركة فنون الرسم والنشر والصحافة – تونس – ط١ ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٨ م .

١٨ – عبير الذكريات (١٤٠٠ هـ)(*) – ط٢ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م – ضمن مجموعة الخضراء – دار تهامة للطباعة والنشر – جدة .

١٩ – جدة عروس البحر – مطابع الشرق الأوسط – الرياض – ط١ ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م .

٢٠ – الأعمال الكاملة :

أ – مجموعة الخضراء – دار تهامة للطباعة والنشر – ط١ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .

ب – مجموعة النيل – دار تهامة للطباعة والنشر – ط١ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م .

ب - الدواوين المخطوطة :

رباعيات الخضراء .

(*) ( ) تاريخ صدور طبعته الأولى التي لم أحصل عليها .

ثانياً : المراجع :

أ - الكتب المطبوعة :

١ - الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - عبد القادر القط - دار النهضة العربية للطباعة - بيروت - ط٢ ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م .

٢ - أدباء سعوديون : ترجمات شاملة لسبعة وعشرين أديباً - تأليف : مصطفى إبراهيم حسين - دار الرفاعي للنشر والطباعة - ط١ ١٤١٤ هـ / ١٩٩٤ م .

٣ - أدباء من السعودية - يوسف حسن نوفل - دار العلوم للطباعة والنشر - ط١ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .

٤ - الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد - إبراهيم بن فوزان الفوزان - مكتبة الخانجي - ط١ (دون تاريخ) .

٥ - الأدب الحديث : تاريخ ودراسات - محمد بن سعد بن حسين - مطابع الفرزدق التجارية - الرياض - ط١ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٣ م .

٦ - الأدب العربي المعاصر في مصر - شوقي ضيف - دار المعارف - ط٩ (دون تاريخ) .

٧ - الأدب العربي وتاريخه في العصر العبّاسي الثاني - رقية إبراهيم أحمد - دون اسم دار نشر - ط١ ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م .

٨ - الأدب المقارن - محمد غنيمي هلال - مطبعة نهضة مصر - ط٣ ١٩٧٧ م .

٩ - أسرار البلاغة في علم البيان - الإمام عبد القاهر الجرجاني - تعليق : محمد رشيد رضا - دار المعرفة - بيروت ، لبنان - ط٢ (دون تاريخ) .

١٠ -الأعلام : قاموس تراجم - خير الدين الزركلي - دار العلم للملايين - بيروت ، لبنان - ط١١ (أيار - مايو ١٩٩٥ م) .

١١ -الأعمال الشعرية الكاملة - محمد هاشم رشيد - نادي المدينة المنورة الأدبي - ط٢ ١٩٩٠ م .

١٢ -الأعمال الكاملة (شعر) - محمد علي السنوسي - نادي جيزان الأدبي - ١٩٨٣ م .

١٣ -الأغاني - لأبي الفرج الأصبهاني - إعداد : مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي - بيروت ، لبنان - ط١ ١٤١٤ هـ / ١٩٩٤ م .

١٤ -أغاني الحياة (ديوان شعر) - أبو القاسم الشابي - الدار التونسية للنشر - ١٩٧٤ م .

١٥ -أغنية العودة (ديوان شعر) - سعد البواردي - مطابع الرياض (بدون رقم طبعة أو تاريخ) .

١٦ -الأمالي - لأبي علي القالي البغدادي - دار الفكر (بدون طبعة أو تاريخ) .

١٧ - أمثال الشعر العربي - عاتق بن غيث البلادي - دار مكة للنشر والتوزيع - مكة ط١ ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م .

١٨ -الإيضاح في علوم البلاغة - الخطيب القزويني - دار الكتب العلمية - بيروت ، لبنان (دون طبعة أو تاريخ) .

١٩ -البيان والتبيين - لأبي عثمان (بحر بن محبوب) الملّقب بالجاحظ - دار الفكر للجميع - ١٩٦٨ م .

٢٠ -تجارب في نقد الشعر - شفيع السيد - مكتبة الشباب - القاهرة - ط١ ١٩٨٧ م .

٢١ -التعبير البياني : رؤية بلاغية نقدية - شفيع السيد - دار الفكر العربي - ط٤ ١٤١٥ هـ / ١٩٩٥ م .

٢٢ -تفسير القرآن العظيم - إسماعيل بن كثير القرشي - دار المعرفة - بيروت ، لبنان ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م .

٢٣ -التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية - محاضرات عبد الله عبد الجبار - ط١ - مصر (لا مطبعة) ١٣٧٩ هـ / ١٩٥٩ م .

٢٤ -الجداول (ديوان شعر) - إيليا أبو ماضي - دار العلم للملايين - بيروت - ط ١٩٦٠ م .

٢٥ -الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية - بكري شيخ أمين - دار العلم للملايين - بيروت - ط٤ ١٩٨٥ م .

٢٦ -خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب - عبد القادر عمر البغدادي - تحقيق : عبد السلام هارون - مكتبة الخانجي (دون تاريخ) .

٢٧ -خصام مع النقّاد - مصطفى ناصف - النادي الأدبي الثقافي بجدة - ط١ ١٤١١ هـ / ١٩٩١ م .

٢٨ -دراسات في الأدب العربي على مرّ العصور مع بحث خاص بالأدب العربي السعودي - عمر الطيب الساسي - دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة - جدة (دون طبعة أو تاريخ) .

٢٩ -دراسات في الشعر العربي المعاصر - شوقي ضيف - دار المعارف - مصر - ط٤ (دون تاريخ) .

٣٠ -دراسات في النقد الحديث - عبد الفتاح عثمان - مكتبة الشباب - القاهرة - ١٩٩٠ م .

٣١ -دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - تعليق : محمود شاكر - مطبعة المدني - القاهرة - ط٣ ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م .

٣٢ -ديوان إبراهيم ناجي (الأعمال الكاملة) - دار العودة - بيروت - ١٩٩٨ م .

٣٣ -ديوان أبي تمام (الديوان الكامل) - شرح وتعليق : د. شاهين عطية - مراجعة الأب العلاّمة لويس الموصلي - مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني - اللعازاريه ، بيروت - ط١ ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٨ م .

٣٤ -ديوان ابن المعتز - دار صادر - بيروت (بدون طبعة أو تاريخ) .

٣٥ -ديوان امرىء القيس - دار إحياء التراث العربي - بيروت - ط٢ ١٩٦٩م .

٣٦ -ديوان بدر شاكر السيّاب - دار العودة - بيروت - ١٩٩٧ م .

٣٧ -ديوان بشار بن برد - نشر وتقديم وشرح وإكمال : محمد الطاهر عاشور - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٥٠ م .

٣٨ -ديوان جرير - شرح : د. يوسف عيد - دار الجيل - بيروت - ١٤١٣ هـ .

٣٩ -ديوان ذي الرمة - بشرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي - حققه : د. عبد القدوس أبو صالح - مؤسسة الإيمان - بيروت ، لبنان - ط١ ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢ م .

٤٠ -ديوان زهير بن أبي سلمى - دار صادر - بيروت، لبنان (دون طبعة أو تاريخ).

٤١ -ديوان الشريف الرضي - دار بيروت للطباعة والنشر - ط١ ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .

٤٢ -ديوان عبد الله بن الدُّمينة - صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب - تحقيق : أحمد راتب النفّاخ - مكتبة دار العروبة - القاهرة - ط١ ١٩٥٩ م .

٤٣ -ديوان عمر بن أبي ربيعة - دار العودة - بيروت - ١٩٨٨ م .

٤٤ -ديوان كعب بن زهير - صنعة الإمام أبي سعيد السكري - شرح ودراسة : د. مفيد قميحة - دار الشوّاف للطباعة والنشر - الرياض - ط١ ١٤١٠ هـ / ١٩٨٩ م .

٤٥ -ديوان مجنون ليلى - جمع وتحقيق : عبد الستّار أحمد فرّاج - مكتبة مصر - القاهرة (دون طبعة أو تاريخ) .

٤٦ -ديوان النابغة الذبياني - المكتبة الثقافية - بيروت ، لبنان (دون طبعة أو تاريخ).

٤٧ -ديوان الهمشري - ط وزارة الثقافة بمصر ١٩٧٤ م .

٤٨ -الرومانتيكية - محمد غُنَيْمي هلال - دار العودة - بيروت - ط٦ ١٩٨١ م .

٤٩ -الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره : دراسة نقدية نصية - صلاح عبد الحافظ - دار المعارف - ط١ ١٩٨٣ م .

٥٠ -سنن أبي داوُد - تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد - دار الفكر (دون طبعة أو تاريخ) .

٥١ - شرح أشعار الهذليين - أبي سعيد السكري - تحقيق : عبد الستار أحمد فرّاج - راجعه : محمود محمد شاكر - مكتبة دار العروبة - القاهرة (دون طبعة أو تاريخ) .

٥٢ –شرح ديوان الخنساء – شرح وتحقيق : عبد السلام الحوفي – دار الكتب العلمية – بيروت ، لبنان – ١٤٠٥ هـ .

٥٣ –شرح ديوان المتنبي – عبد الرحمن البرقوقي – دار الكتاب العربي – بيروت ، لبنان ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ هـ .

٥٤ –شعراء من أرض عبقر – محمد العيد الخطراوي – نادي المدينة الأدبي (دون تاريخ) .

٥٥ –شعراء السعودية المعاصرون – أحمد كمال زكي – دار العلوم للطباعة والنشر – ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .

٥٦ –الشعر الحديث في الحجاز – عبد الرحيم أبو بكر – دار المريخ – الرياض – ط١ ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م .

٥٧ –الشعر الحديث في المملكة خلال نصف قرن – عبد الله الحامد – دار الكتاب السعودي – الرياض – ط٢ ١٤١٣ هـ / ١٩٩٣ م .

٥٨ –شعر الرثاء في العصر الجاهلي : دراسة فنية – مصطفى عبد الشافي الشورى – الشركة المصرية العالمية للنشر – ط١ ١٩٩٥ م .

٥٩ –الشعر العربي المعاصر : روائعه ومدخل لقراءته – الطاهر أحمد مكي – دار المعارف – ط٤ ١٩٩٠ م .

٦٠ –الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية المعنوية – عز الدين إسماعيل – المكتبة الأكاديمية – ط٥ ١٩٩٤ م .

٦١ –شعر محمود حسن إسماعيل : محاولات للتذوق الفني – أنس داوود – هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان – ط١ ١٩٨٦ م .

٦٢ –الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث – مصطفى عبد اللطيف السحرتي – مطبوعات تهامة – جدة – ط٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م .

٦٣ –الشوقيات (شعر) – أحمد شوقي – دار الكتاب العربي – بيروت ، لبنان (دون طبعة أو تاريخ) .

٦٤ -صحيح ابن حبّان - تحقيق شعيب الأرناؤوط - دار الرسالة للنشر - بيروت - ط٢ ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م .

٦٥ -صحيح البخاري - دار الفكر للطباعة والنشر - بيروت، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .

٦٦ -صرّدر: دراسة عناصر إبداعه الشعري - أحمد حسن صبره (كلية الآداب- جامعة الإسكندرية) - نشر منشأة المعارف بالإسكندرية (دون طبعة أو تاريخ) .

٦٧ -الصورة الأدبية - مصطفى ناصف - مكتبة الفجالة - القاهرة - ١٩٥٨ م .

٦٨ -الصورة الأدبية في القرآن الكريم - صلاح الدين عبد التواب - الشركة المصرية العالمية للنشر - ط١ ١٩٩٥ م .

٦٩ -الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي - مدحت الجيّار - دار المعارف - القاهرة - ط٢ ١٩٩٥ م .

٧٠ -الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي - الولي محمد - المركز الثقافي العربي - ط١ ١٩٩٠م .

٧١ -الصورة الشعرية في الكتابة الفنية : الأصول والفروع - صبحي البستاني - دار الفكر اللبناني - ط١ ١٩٨٦م .

٧٢ -الصورة الشعرية في النقد الحديث - بشرى موسى صالح - المركز الثقافي العربي - ط١ ١٩٩٤ م .

٧٣ -الصورة الشعرية : وجهات نظر غربية وعربية - ساسين عسّاف - دار مارون عبّود - ١٩٨٥ م .

٧٤ -الصورة الشعرية والرمز اللوني - يوسف نوفل - دار المعارف - القاهرة - ١٩٩٥ م .

٧٥ -الصورة الفنية عند النابغة الذبياني - خالد الزواوي - الشركة المصرية العالمية للنشر - ط١ ١٩٩٢ م .

٧٦ -الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - جابر أحمد عصفور - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٠ م .

٧٧ -الصورة الفنية في شعر أبي تمام - عبد القادر الربّاعي - نشر بدعم من جامعة اليرموك - أربد ، الأردن - ١٩٨٠ م .

٧٨ -الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية - سعد أحمد محمد الحاوي - دار العلوم - ط١ ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .

٧٩ -الصورة الفنية في الشعر العربي : مثال ونقد - إبراهيم عبد الرحمن الغنيم - الشركة العربية للنشر والتوزيع - القاهرة - ط١ ١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م .

٨٠ -الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - د. علي البطل - دار الأندلس للطباعة - ط١ ١٩٨٠ م .

٨١ -الصورة والبناء الشعري - محمد حسن عبد الله - دار المعارف - ط١ ١٩٨١م .

٨٢ -طاهر زمخشري : حياته وشعره - عبد الله عبد الخالق مصطفى - نادي مكة الأدبي (دون تاريخ) .

٨٣ -ظاهرة الهروب في أغاريد الصحراء للشاعر طاهر زمخشري - عبد الرحمن الطيب الأنصاري - نشر دار المنهل - مطابع دار الكتاب العربي بمصر - ١٣٨٠ هـ / ١٩٦٠ م .

٨٤ -علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته - د. صلاح فضل - النادي الأدبي الثقافي بجدة - ط٣ شعبان ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م .

٨٥ -علم الحيوان - محمد أحمد البنهاوي ورفاقه - دار المعارف - القاهرة - ط٣ ١٩٨٧ م .

٨٦ -عن بناء القصيدة العربية الحديثة - علي عشري زايد - مكتبة النصر - القاهرة - ط٣ ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م .

٨٧ -عيون الأخبار - ابن قتيبة - دار الكتب العلمية - بيروت ، لبنان - ط ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م .

٨٨ -الفائزون بالجائزة لعام ١٤٠٤ هـ - صادر عن الأمانة العامة لجائزة الدولة التقديرية في الأدب - الرياض ١٤٠٤ هـ .

٨٩ -فن الشعر - د. إحسان عباس - ط١ ١٩٩٧ م (لا مطبعة) .

٩٠ -في الأدب العربي السعودي وفنونه واتجاهاته ونماذج منه - صالح الشنطي - دار الأندلس للنشر - حائل - ط١ ١٤١٦ هـ .

٩١ -في الشعر السعودي المعاصر - فوزي سعد عيسى - دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية ١٩٩٠ م .

٩٢ -في ظلال القرآن - سيد قطب - دار إحياء التراث العربي - بيروت ، لبنان - ط٧ ١٣٩١ هـ / ١٩٧١ م .

٩٣ -في معترك الحياة - آراء للأستاذ : عبد الفتاح أبو مدين - النادي الأدبي الثقافي بجدة - ط١ (دون تاريخ) .

٩٤ -قراءة نقدية في الشعر العربي المعاصر - إخلاص فخري عمارة - مكتبة الآداب - القاهرة - ط١ ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م .

٩٥ -القول الشعري : منظورات معاصرة - رجاء عيد - الناشر : منشأة المعارف بالإسكندرية - ١٩٩٥ م .

٩٦ -الكامل في اللغة والأدب - لأبي العباس المبرّد - مكتبة المعارف - بيروت (بدون تاريخ أو طبعة) .

٩٧ -كلام في أحلى الكلام - عبد الله بن إدريس - (دون اسم للمطبعة) - ط٣ ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م .

٩٨ -الكلمة والمجهر : دراسات في نقد الشعر - أحمد درويش - دار الهاني للطباعة - ١٩٩٣ م .

٩٩ -لسان العرب لابن منظور - دار إحياء التراث الإسلامي - مؤسسة التاريخ العربي - لبنان ، بيروت - ط١ ١٤١٦ هـ .

١٠٠ -مذاهب الأدب العربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث - سالم أحمد الحمداني - وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - جامعة الموصل - ط١ ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٩ م .

١٠١ -المرصاد - إبراهيم هاشم فلالي - النادي الأدبي بالرياض - ط٣

١٠٢ -مظاهر في شعر طاهر زمخشري - عبد الله أحمد باقازي - دار الفيصل الثقافية - الرياض - ط١ ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م .

١٠٣ -مع الأصيل (مجموعة مقالات) - طاهر زمخشري - الشركة التونسية للتوزيع (دون تاريخ) .

١٠٤ -معجم البابطين - هيئة المعجم للشعراء العرب المعاصرين - مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - هيئة المعجم .

١٠٥ -معجم شواهد العربية - عبد السلام هارون - مؤسسة الخانجي - القاهرة - ط ١٣٩٢ هـ .

١٠٦ -معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - وجدي وهبه وكامل المهندس - نشر مكتبة لبنان (دون طبعة أو تاريخ) .

١٠٧ -المعجم الوسيط - إبراهيم أنيس ورفاقه - دار المعارف (طبقاً للمقدّمة) - ط٢ ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م .

١٠٨ -مع الشعراء : دراسات وخواطر أدبية - محمد علي السنوسي - النادي الأدبي بجيزان - ط١ ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م .

١٠٩ -من أعلام الشعر السعودي - بدوي طبانة - دار الرفاعي للنشر والطباعة - الرياض - ط١ ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م .

١١٠ -من مقالات حسين سرحان - حسين سرحان - النادي الأدبي بالرياض - ١٤٠٠ هـ .

١١١ -الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي - عمر الطيب الساسي - دار تهامة للنشر - جدة - ط١ ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م .

١١٢ -موسوعة الأدباء والكُتّاب السعوديين خلال ستين عامًا (١٣٥٠ هـ - ١٤١٠ هـ) - إعداد : أحمد سعيد بن سليم - من إصدارات نادي المدينة المنورة الأدبي - ط١ ١٤١٣ هـ / ١٩٩٢ م .

١١٣ -الموسوعة الأدبية : دائرة معارف لأبرز أدباء المملكة العربية السعوديه - عبد السلام طاهر الساسي - دار قريش للطباعة والنشر - مكة - ١٣٨٨ هـ .

١١٤ -موسوعة تاريخ مدينة جدة - عبد القدوس الأنصاري - دار مصر للطباعة - القاهرة - ط٣ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .

١١٥ -موسوعة الشعر العربي - اختارها وشرحها : مطاع صفدي وإيليا حاوي - أشرف عليها : د. خليل حاوي . التحقيق والتصحيح نصاً ولغةً وروايةً : أحمد قدامة - شركة خياط للكتب والنشر - بيروت ، لبنان - ط١ ١٩٧٤ م .

١١٦ -الموسوعة العربية العالمية - نشر مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع - ط١ ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م .

١١٧ -ندوة البارودي : مجموعة أبحاث حول الشعر العربي الحديث - مؤسسة البابطين - مكتب القاهرة ١٩٩٢ م .

١١٨ -النزعات الشعرية عند جماعة أبولو - أحمد عبد الله اليحيى - نادي القصيم الأدبي - بريدة - ط١ ١٤٠٢ هـ .

١١٩ -النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر - حسن فهد الهويمل - إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة - الرياض - ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م .

١٢٠ -نظرات في الأدب السعودي الحديث - راضي صدّوق - دار طويق للطباعة والنشر - ط١ ١٤١٤ هـ .

١٢١ -نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب - أحمد بن محمد المقري التلمساني - تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد - دار الكتاب العربي - بيروت ، لبنان (دون طبعة أو تاريخ) .

١٢٢ -النقد الأدبي الحديث - محمد غنيمي هلال - نهضة مصر للطباعة - القاهرة (دون طبعة أو تاريخ) .

١٢٣ -نقد الشعر - قدامة بن جعفر - تحقيق : كمال مصطفى - مكتبة الخانجي بالقاهرة - ط٣ ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م .

١٢٤ -الوجيز في تفسير القرآن الكريم - شوقي ضيف - دار المعارف - ط١ ١٩٩٤ م .

١٢٥ -وقفة مع الشعر والشعراء : دراسة أدبية - جليلة رضا - طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩ م .

ب - المخطوطة :

الأطروحات التالية :

١ - الرومانسية عند بعض الشعراء السعوديين - الشفاء بنت عبد الله عقيل - بحث مقدّم ضمن متطلبات الحصول على شهادة الماجستير - كلية التربية بجدة (١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م) .

٢ - شعر طاهر زمخشري : ١٩١٤ م - ١٩٨٧ م - مريم سعود أبو بشيت - رسالة ماجستير - مكتبة جامعة القاهرة (١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م) .

٣ - شعر عمر بن الفارض : دراسة أسلوبية - رمضان صادق عبّاس - رسالة ماجستير - القاهرة .

٤ - شعر شفيق معلوف : دراسة فنية - إخلاص فخري عمارة - رسالة دكتوراه - كلية دار العلوم بجامعة القاهرة - ١٩٨٢ م .

٥ - الصورة الفنية في الشعر السعودي من خلال أعلامه - نجاة حسن بصري بنجر - رسالة ماجستير - كلية التربية بجدة (١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م) .

٦ - الطبيعة في الشعر السعودي منذ توحيد المملكة - ميمونة كلنتن - رسالة ماجستير - كلية التربية للبنات بجدة (١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م) .

٧ - عبد الله البردّوني : حياته وشعره - أحمد عبد الحميد إسماعيل - رسالة ماجستير - كلية دار العلوم - جامعة القاهرة - (١٤١٣ هـ / ١٩٩٢ م) .

٨ - مقومات الصورة في الشعر في مملكة غرناطة : دراسة تحليلية تاريخية - أحمد عبد الحميد إسماعيل - رسالة دكتوراه - كلية دار العلوم - جامعة القاهرة .

جـ - الدوريات والمجلات :

١ - جريدة البلاد ع ٨٣٧٦ (٣ صفر ١٤٠٧ هـ - ٦ أكتوبر ١٩٨٦ م) .

٢ - جريدة البلاد - ع ٨٤٠٠ (١/ ٣ / ١٤٠٧هـ - ٣٠/ ١١/ ١٩٨٦م) .

٣ - مجلة الأدب الإسلامي - ع٣ (رجب ، شعبان ، رمضان ١٤١٧ هـ) .

٤ - مجلة الدارة - ع١ - السنة التاسعة (شوال ١٤١٣ هـ) .

٥ - مجلة الشعر - ع٣ - السنة الأولى (مارس ١٩٩٤ م) - وزارة الثقافة والإرشاد القومي .

٦ - المجلة العربية - ع١٢٠ - السنة الحادية عشرة (محرم ١٤٠٨ هـ / سبتمبر ١٩٨٧ م) .

٧ - المجلة العربية - ع١٣٣ - السنة الثانية عشرة (صفر ١٤٠٩ هـ / سبتمبر ١٩٨٨ م) .

٨ - المجلة العربية - ع١٥٨ - السنة الرابعة عشرة (ربيع الأول ١٤١١ هـ - أكتوبر ١٩٩٠ م) .

٩ - المجلة العربية - ع١٩٨ - السنة الثامنة عشرة (رجب ١٤١٤ هـ / ديسمبر ١٩٩٣ م / يناير ١٩٩٤ م) .

١٠ -مجلة الفيصل - ع٧٧ - السنة السابعة (ذو القعدة ١٤٠٣ هـ / سبتمبر ١٩٨٣ م) .

١١ -مجلة الفيصل - ع٨٦ - السنة الثامنة (شعبان ١٤٠٤ هـ / آيار (مايو) ١٩٨٤ م) .

١٢ -مجلة الفيصل - ع١٢١ - ١٢٣ - السنة الحادية عشرة - المجلد (٢٥) (رجب ١٤٠٧ هـ / مارس ١٩٨٧ م) .

١٣ -مجلة كلية الدراسات العربية " علمية محكمة " - العدد الأول (يناير ١٩٩٦ م) - المجلّد الأول .

١٤ -مجلة كلية اللغة العربية - الشيخ ناصر الطريم وزملاؤه - المطابع الأهلية الأوفست - ع١١ (١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م) .

١٥ -مجلة المجلة - ع٢٣٣ (٢٩ مايو ١٩٨٥ م / ١٠ رمضان ١٤٠٥ هـ) .

١٦ -مجلة المنهل - العدد الثاني (صفر ١٣٦٦ هـ) - المجلّد السابع .

١٧ -مجلة المنهل - السنة الثالثة عشرة - الجزء السابع (رجب ١٣٧٢ هـ / مارس ١٩٥٣ م) .

١٨ -مجلة المنهل (جمادى الثاني ١٣٧٨ هـ / يناير ١٩٥٩ م) .

١٩ -مجلة المنهل - ع٢٥٩ (جمادى الأولى ١٤٠٨ هـ / يناير ١٩٨٨ م) .

٢٠ -مجلة المنهل - ع٢٦٤ - السنة (٥٤) - المجلد (٤٩) - ذو الحجة ١٤٠٨ هـ / يوليو واغسطس ١٩٨٨ م .

٢١ -المحاضرات - النادي الأدبي الثقافي بجدة - المجلّد السادس (١/ ١/٩ ١٤٠هـ).

• • •

ملخص البحث

هـذه هـي الصـورة الشعرية عند طاهر زمخشري ، تألّقٌ وإبداع ، وإخفاقٌ أحياناً . وقد كـان الإبـداع فيها يأخذك إلى أنواع متعددة تأتي من موارد مختلفة من الحس والشعور والخيال والفكـر ، فيريكهـا مفردةً ولوحات ، وتقليدية ومبتكرة ، وتراثية وتاريخية ، وأخرى متقابلة ، وغيرهـا أثـيرة تـتكرر . وهي جميعاً أثوابٌ شتى للصورة خرجت فيها متدرعةً بوسائل جمة ، برهنـت عـلى النجاح والتوفيق ، فأبدع فيها التشبيه بثراء سبله ، ومرونته للتقسيم والتنويع ، وبسـاطة آليـته ، والاستعارة بقدرتها على الخلق وتوليد الاصطدام والتفجير ، وبالتالي التأثير ، والرسـم بالكـلمات وعفوية التعبير والتصوير فيه ، وسعة استيعابه لطاقات هائلة من المشاعر والانفعـالات والقضايا ، وكذلك الرمز وتراسل الحواس وطاقاتهما في التعجيب بالسياق الذي يُضفَيان إليه .

لقـد كانـت الصورة عند الزمخشري تأتي في كل ما سبق من الأحوال ، وبمختلف الأدوات والوسـائل ، مشـبعةً بالعناصر الحركية والصوتية واللونية والشمية ، مددها في ذلك واقعٌ قويّ الـتأثير يفيد من " الإنسان " مادةً حيةً متعددة الأبعاد والحيثيات ، أو يسترفد الطبيعة المتحركة والصامتة ، الرقيقة والقاسية ، مضفياً على العناصر ما يوحي به ذلك الاسترفاد من معالم الوحدة والتآلف وعمق الخطاب الفني ، أو يمتدّ بجذوره إلى مناهل التراث : الديني أو الشعبي ، أو منابع الـتاريخ ، فيقتبس للصورة منها ، منطلقاً إلى ما يلائم ذلك من المناحي والوجهات . وربما كان مدد الصورة خيالاً وثّاباً يقفز بها من عالم الماديات الجافّة إلى عالم الأحلام المثالية النديّة .

وعـلى عاتق الصورة وهي تنتظم في هذا السلك من الاختيار والتركيب والتأليف ، وقعت مهام عظيمة في تقديم التجارب الكثيرة والمتباينة للشاعر ، فوُجدت وهي تجمّل خطابه للمتلقين، وتـزيّن سـياقات التعـبير عنده ، أو توضّح ما تطلّب التوضيح من القضايا والصفات في تلك السـياقات ، أو تؤكـد ما احتاج إلى التأكيد من ذلك ، وربما كانت الغاية منها ، غايةَ الصورة المثلى ، وهي التعبير وتقديم التجربة تقديماً ينوء به ما عداها من الأدوات .

ومع أنّ الصورة في كل هذه الأدوار لم تنجُ من أن تنالها يد التقصير والنقص ، فبدا فيها شيءٌ مـن العيـب والخلل ، إلا أنها ظلّت على الإجمال ملمحاً إبداعياً في شعر الزمخشري ، الذي يُعدّ بنفسه أحد أعلام الإبداع في الأدب السعودي .

هـذا مـا أبانـت عنه الدراسة على مدى فصولٍ تعددت مباحثها ، وكانت في هذا التعدد امتداداً لفصل تقدمها عُني بالتقعيد للصورة ووضع مفهوم لها انبثاقاً عن استقراء مختلف وجهات الـنظر عند المتأخرين حولها ، وتلمس أدوارها العامة وقيمها العريضة التي شهد لها بها جمع كبير من النقاد وأصحاب الرأي .

Summary of the research

This is the poetic amage of Taher Zamakhchary: brilliance, Creation and sometimes failure. The creation within takes you to several kinds of different sources of sense, feeling, imiganation and thinking .

He shows them for you - as - it is clear in the first theme of the fourth .chapter in different shapes : lone and in pictures, modern and traditional, historical and heritagic and others contrasted and others favored and repeated. They are all different dresses the poetic amage appears in. It makes for this appearance different reasons, all have shown - through the second theme - great success. He has created the simile - in its different ways. its flexability to dividing and varity, its simple mechanism - and the poetic amage with its ability to creat conflict and explosion , and accordignally influnce, and drawing by words and the spontaneity of expressing and illustrating in it, and its wide absorbition to great capacity of feelings. emotions and issues.

Also, the symbole and communication of senses and their ability to wondring the sequence which they added to it. The zamahkchary' poetic amage, in all the above situations. was coming - by different tools and means - full of action. sound, color and smell factors. Its source is a reality with great influnce which make use of the (human being) as a life material with several aspects or he make use of the active or quiet nature; sever or gentle. Adding to the elements the features of unity, compining and deep art speech. He extended his roots to the heritage sources: religion or folk sources or to history sources from which he get the poetic amage and then he rush to the suitable distenations. The poetic amage may give him a leapping fantasy jumpping with it from the hard materialistic world to the idealic soft world of dreams. The poetic amage has taken - as it makes this chain of selection, compounding and synthesis - great tasks to introduce the several and diferent trails of the poet It has maked up his speach to the puplic, beautify his expressions or explain the issues and adjectives which needs expiation in these squnses or insist whatever needs that. May be the aim of it - the ideal poetic amage - was expressing and introducing the exprement in such way no other tools could do.

Although the poetic amage has its defaults, imbalance and interstice, but as a hole it was a creative feature of Zamakhchary' poetry who is one of the masters of romanticism of the saudi literature. This is what the study explain in the chapters with their several themes, and it was an extension to the previous chapter which was keen to put a concept of poetic amage as a result of exploring all the different views of the laters concerning it.

And finding its general roles and wide values as indicated by several of opnion leadrs, critics and reviewers.

